MUZEUL NAŢIONAL BRUKENTHAL

GHIDUL GALERIEI de ARTĂ EUROPEANĂ

MONITORUL OFICIAL

MUZEUL NAŢIONAL BRUKENTHAL

GHIDUL GALERIEI de ARTĂ EUROPEANĂ

Dana Roxana Hrib

MONITORUL OFICIAL

MUZEUL NAŢIONAL BRUKENTHAL
GHIDUL GALERIEI de ARTĂ EUROPEANĂ

Dana Roxana Hrib

copertă: Jan van Eyck, *Omul cu tichie albastră*
paginile 2-3: Philips de Koninck, *Peisaj de şes olandez* (detaliu)

© Monitorul Oficial R.A.

Foto: Jean Popescu şi Alexandru Olănescu
Concepţie grafică: S.C. BLUE PRINT&GRAPHIC – S.R.L.

Tipărit la Monitorul Oficial R.A.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
HRIB, DANA ROXANA
Muzeul Naţional Brukenthal : Ghidul Galeriei de Artă Europeană / Dana Roxana Hrib. - Bucureşti : Regia Autonomă "Monitorul Oficial", 2007
Index
ISBN 978-973-567-605-6

069(498 Sibiu) Brukenthal:73(4)(084)

paginile 2-3: Philips de Koninck, *Peisaj de şes olandez* (detaliu)
pagina 6: Frans van Mieris I, *Bărbat cu pipă la fereastră* (detaliu)
pagina 10: David Teniers al II-lea, *Consultaţia* (detaliu)
pagina 12: Antonello da Messina, *Răstignirea* (detaliu cu portul Messina)
pagina 52: Jan van Eyck, *Omul cu tichie albastră* (detaliu)
pagina 88: Lorenzo Lotto, *Sfântul Ieronim penitent* (detaliu reprezentând castelul San Angelo)
pagina 124: David Teniers al II-lea, *Cârciumă ţărănească* (detaliu)
pagina 168: Maestru anonim, *Portret de bărbat cu craniu* (detaliu)

CUPRINS

Introducere 7

Ghidul Galeriei de Artă Europeană 11

Tablourile recuperate
Pictura europeană: surse comune, diferenţe şi similitudini 14

Şcoala flamandă-olandeză
Pictura flamandă şi olandeză 54

Şcoala italiană
Pictura italiană 90

Şcoala germană-austriacă
Pictura germană şi austriacă 126

Index - numele pictorilor 163

Index - denumirea lucrărilor 166

Dragi vizitatori,

Muzeul Brukenthal reprezintă o marcă aparte deoarece este cel dintâi muzeu din România şi din sud-estul Europei (deschis pentru public din anul 1817), datorându-şi existenţa uneia dintre cele mai importante personalităţi ale Transilvaniei: baronul Samuel von Brukenthal, guvernator al acestei provincii în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Prezentându-vă **Muzeul Naţional Brukenthal** din Sibiu, România, vă descriem o instituţie complexă sub toate aspectele sale, ce în prezent cuprinde:

Galeria de Artă Europeană şi **Biblioteca Brukenthal**
Locaţie: Palatul Brukenthal
Adresă: Piaţa Mare nr. 5, Sibiu 550169
Telefon: (+40) 269 217691; (+40) 369 101780
Fax: (+40) 269 211545

Galeria de Artă Contemporană
Adresă: Strada Tribunei nr. 6, Sibiu 550176

Galeria de Artă Românească şi **Laboratoarele de restaurare**
Locaţie: Casa Albastră
Adresă: Piaţa Mare nr. 4, Sibiu 550169

Muzeul de Istorie
Locaţie: Casa Altemberger
Adresă: Str. Mitropoliei nr. 2, Sibiu 550179
Telefon: (+40) 269 218143

Muzeul de Istorie Naturală
Adresă: Str. Cetăţii nr. 1, Sibiu 550160
Telefon: (+40) 369 101782

Muzeul de Istorie a Farmaciei
Adresă: Piaţa Mică nr. 26, Sibiu 550182
Telefon: (+40) 269 218191

Muzeul de Arme şi Trofee de Vânătoare
Locaţie: Casa August von Spiess
Adresă: Str. Şcoala de Înot nr. 4, Sibiu 550005
Telefon: (+40) 369 101784

După cum puteţi realiza, o vizită în muzeul nostru nu se limitează doar la o singură clădire şi la încadrarea într-un profil singular al specializării. Vă propunem un periplu amplu, ce prezintă aspecte multiple ale prezentului şi ale trecutului, cu o largă varietate de exponate. Nu în cele din urmă, o vizită completă vă va conduce în unele dintre cele mai frumoase zone ale Sibiului istoric, în care sunt amplasate – în cea mai mare parte – obiectivele mai sus amintite.

Întreagă această structură elaborată a evoluat în timp dintr-un nucleu unic: colecţiile baronului Samuel von Brukenthal şi dintr-o locaţie unică: Palatul Brukenthal.

Baronul Samuel von Brukenthal (1721-1803) a fost singurul exponent al comunităţii săseşti transilvănene căruia i s-au atribuit importante funcţii publice în cadrul statului austriac condus de împărăteasa Maria Theresa, cea dintâi funcţie ocupată fiind aceea de cancelar aulic al Transilvaniei. Perioada petrecută la Viena în această calitate coincide cu perioada constituirii colecţiei sale de pictură, menţionată după 1773 în *Almanach de Vienne,* drept una dintre cele mai valoroase colecţii particulare ce putea fi admirată în mediul cultural vienez al vremii. Colecţiile iniţiale ale baronului von Brukenthal (constând din pinacotecă, cabinet de stampe, bibliotecă şi o colecţie numismatică) au luat naştere cu precădere în intervalul de timp dintre anii 1759 şi 1774. Se cunosc puţine informaţii privind modul lor de constituire, primele înregistrări referitoare la achiziţii de tablouri, în documentele familiei Brukenthal apărând în 1770, dată la care nucleul pinacotecii trebuie să fi fost deja format. Numit Guvernator al Marelui Principat al Transilvaniei, funcţie pe care a ocupat-o între anii 1777 şi 1787, Samuel von Brukenthal construieşte la Sibiu un palat în stilul Barocului târziu, după modelul palatelor vieneze.

Palatul Brukenthal este unul dintre cele mai însemnate monumente în stil baroc din România, construirea clădirii petrecându-se în etape, între anii 1778 şi 1788. Edificiul a fost ridicat pentru a servi drept reşedinţă oficială a baronului şi sediu al colecţiilor sale. Saloanele baroc (spaţii iniţial destinate recepţiilor şi seratelor muzicale) sunt în prezent deschise publicului, prezentând elemente originale precum sobele în stil rococo şi neoclasic, tapetul din mătase roşie şi cel de hârtie pictată în stil oriental, candelabrele din sticlă de Murano şi piesele de mobilier transilvănean din secolul al XVIII-lea.

Este probabil ca amenajarea **galeriei cu lucrări de pictură europeană** să se fi petrecut între anii 1787 şi 1789. Colecţia de tablouri a fost inaugurată în anul 1790, cuprinzând opere datate din secolul al XV-lea până în secolul al XVIII-lea, putând fi socotită drept una dintre cele mai importante colecţii de pictură barocă din această parte a continentului, cu o structură definită de segmentele de bază ale şcolilor italiană, flamandă-olandeză şi germană-austriacă. În calendarul lui Hochmeister pentru anul 1790 (*Hermannstadt im Jahre 1790*), această pinacotecă este menţionată între atracţiile Sibiului, descrisă ca fiind compusă din 800 de tablouri expuse în treisprezece dintre sălile reşedinţei guvernamentale.

Clasificarea şi expunerea lucrărilor s-a făcut prin efortul pictorilor Johann Martin Stock şi Franz Neuhauser jr., apropiaţi ai baronului. Primul catalog al pinacotecii (*Ältester Katalog*) a fost redactat de pictorul Franz Neuhauser jr., lucrarea în manuscris fiind realizată încă din timpul vieţii baronului, inventarul prezentând un număr de 1070 de tablouri, adăpostite în cincisprezece încăperi de la etajul al doilea al palatului. Johann Martin Stock şi Franz Neuhauser jr. au contribuit şi la identificarea iniţială a lucrărilor nesemnate, după cum reiese din prefaţa primului catalog tipărit al galeriei, editat în anul 1844. În urma hotărârii testamentare a fondatorului, colecţia a devenit muzeu public începând cu anul 1817.

Evoluţia Pinacotecii Brukenthal de-a lungul timpului a fost marcată atât de îmbogăţirea fondului prin intermediul donaţiilor şi achiziţiilor, de alăturarea impor-

tantului segment al picturii româneşti moderne şi contemporane, dar şi de evenimente regretabile precum confiscarea în anul 1948 a unui număr de 19 lucrări din Pinacoteca Brukenthal şi transferarea lor la Muzeul Naţional de Artă al României din Bucureşti (potrivit centralizatoarei politici comuniste) sau furtul a 8 lucrări (suferit în anul 1968), dintre care doar 4 au fost recuperate.

Anul 2007 a adus României, odată cu integrarea în structurile Uniunii Europene, şansa unei mai bune informări, actualizări şi precizări a standardelor în toate domeniile de activitate. Mai mult, anul 2007 a adus Sibiului statutul de Capitală Culturală Europeană, Muzeul Naţional Brukenthal fiind direct şi deplin implicat în efervescenţa evenimenţială a acestei perioade atât sub aspectul precizării structurilor muzeale, cât şi sub aspectul oferirii informaţiei de specialitate necesară, venită în întâmpinarea afluxului de vizitatori.

Începând cu anul 2006, Palatul Brukenthal a devenit martor al unui proces de modernizare ce va continua şi în anii următori. Astfel, într-un context dominat de muzee de mari dimensiuni, cu colecţii vaste, dorim să vă atragem atenţia asupra particularităţii experimentale ce caracterizează şi va continua să caracterizeze acest segment al Muzeului Naţional Brukenthal şi evoluţia sa în cadrul procesului de adaptare a unei clădiri baroc de secol XVIII la cerinţele muzeografiei moderne în ceea ce priveşte expunerea, conservarea, ambianţa generală. Deoarece procese de acest gen sunt tot mai rar întâlnite, credem că imaginea aflată într-o dinamică a elaborării pe care o va afişa Palatul Brukenthal va suscita atât interesul specialiştilor, cât şi pe cel al vizitatorilor.

Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal a debutat în 2007 prin inaugurarea la etajul al doilea al palatului a unei secţiuni speciale a circuitului expoziţional, în care sunt cuprinse toate cele 23 de lucrări recuperate în urma confiscării din 1948 şi a furtului din 1968. Modalitatea specială a expunerii a fost concepută astfel încât să sublinieze importanţa reîntregirii fondului Pinacotecii Brukenthal. Prezentarea colecţiei de artă europeană continuă cu şcolile de pictură flamandă-olandeză, italiană şi germană-austriacă. La etajul întâi pot fi vizitate saloanele baroc şi o serie de expoziţii temporare, parte a complexelor programe culturale desfăşurate în Sibiul anului 2007.

În **anii 2008-2009** vă propunem să fiţi martorii întregirii caracterului de spaţiu expoziţional, destinat exclusiv artei europene, al Palatului Brukenthal, cu expoziţia de stampe (parter), expoziţia de artă central-europeană (etajul I) şi Cabinetul de hărţi (în fostele anexe ale palatului). Totodată, spaţiile destinate fondului de pictură din colecţia baronului Samuel von Brukenthal vor fi extinse (şcoala germană-austriacă, etajul I; şcolile flamandă-olandeză şi italiană, etajul al II-lea), urmărind conectarea specificului spaţiului transilvănean la arta central-europeană şi deschiderea spre spaţiul unic al culturii europene în general.

Dacă la începutul acestei expuneri vă invitam, în cadrul Muzeului Naţional Brukenthal, la o sumă de vizite cuprinse în dimensiunea spaţială a Sibiului actual, în final doresc să vă propun întoarcerea într-un spaţiu muzeal aflat sub semnul schimbării, Palatul Brukenthal oferindu-vă experienţa temporală a propriei metamorfoze, la confluenţa dintre valorile trecutului şi modernitatea codificată în posibilităţile viitorului.

Director general,
Prof. univ. dr. Sabin Adrian Luca

GHIDUL GALERIEI DE ARTĂ EUROPEANĂ

De-a lungul timpului, fondul de lucrări aparţinând Pinacotecii Brukenthal a reprezentat o constantă valorică şi constitutivă a instituţiei muzeale în care a fost găzduit: Muzeul Naţional Brukenthal.

Acest ghid este conceput astfel încât să fie un însoţitor util în timpul vizitării Galeriei de Artă Europeană, dar şi o lectură menită să susţină aprofundarea ulterioară experienţei muzeale.

Din punct de vedere structural, lucrarea este alcătuită din patru secţiuni: prezentarea picturilor recuperate în urma confiscării din anul 1948 şi a furtului din anul 1968 (ordinea fiind cea a circuitului expoziţional, de la stânga spre dreapta, în sens orar), prezentarea şcolii de pictură flamandă-olandeză (în ordine cronologică), prezentarea şcolii de pictură italiană (în ordine cronologică) şi prezentarea şcolii de pictură germană-austriacă (în ordine cronologică).

Alegerea lucrărilor prezentate în ghid a urmărit o sumă de exigenţe de la primatul valoric al lucrării şi preeminenţei artistului la surprinderea unei diversităţi ilustrative atât sub aspect tematic, stilistic, cât şi sub aspectul periodizării. Selecţia orientativă a lucrărilor, pe şcoli de pictură, aparţine membrilor specializaţi ai personalului Secţiei de Artă a Muzeului Naţional Brukenthal, după cum urmează: Sanda Marta pentru şcoala de pictură flamandă-olandeză, dr. Maria Olimpia Tudoran Ciungan pentru şcoala de pictură italiană şi dr. Valentin Mureşan pentru şcoala de pictură germană-austriacă. Este necesară, de asemenea, menţionarea în această pagină a bazei de date *online* a Institutului de Memorie Culturală, pentru informaţia de specialitate oferită.

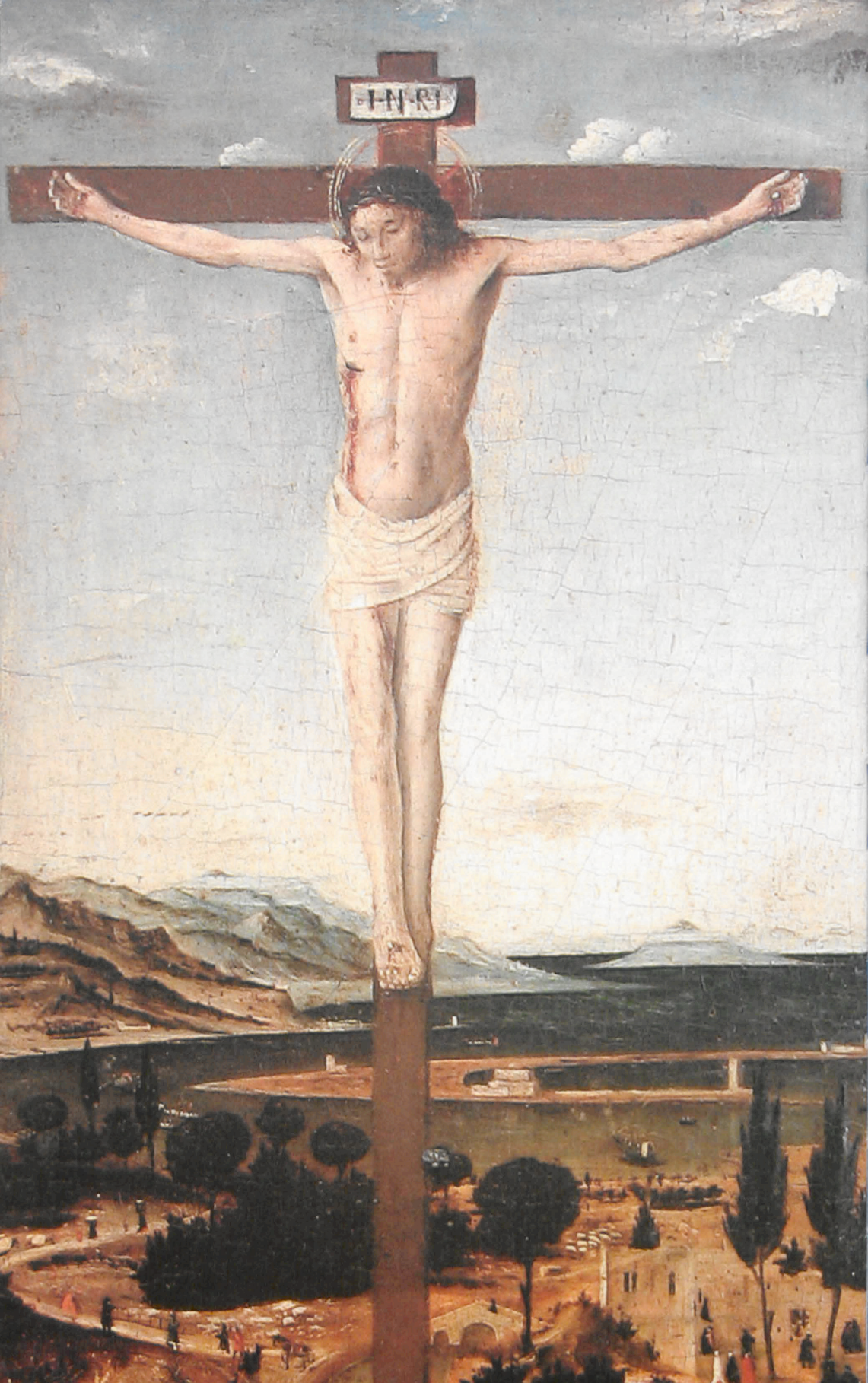
Prezentările individuale ale lucrărilor au fost gândite astfel încât să ofere o alăturare cât mai completă de informaţii privind artistul, încadrarea istorică a operei acestuia, aşezarea picturii în contextul general al operei pictorului, noţiuni legate de tematica, structura compoziţională şi cromatica lucrării, precum şi evidenţierea elementelor particulare. Convenţional, pentru facilitarea observaţiei, descrierile au folosit raportarea la partea stângă, respectiv dreapta poziţionării privitorului în raport cu tabloul.

Deoarece în culisele fiecărei realizări individuale se află întotdeauna o muncă de echipă, nici acest ghid nu este în totalitate efortul exclusiv al autorului. Pentru aceasta ţin să mulţumesc în primul rând celor care au susţinut proiectul şi celor care au fost de un real sprijin în timpul redactării, deşi numele lor va rămâne mai degrabă în sfera interacţiunilor umane pozitive de care uneori avem norocul să ne bucurăm.

Ghidul a fost conceput pentru a se adresa în primul rând vizitatorilor şi pentru a oferi răspunsuri întrebărilor şi nelămuririlor acestora. Din acest punct de vedere, de un real folos în redactarea prezentărilor au fost atentele observaţii ale supraveghetoarelor de sală Dorina Tambor, Viorica Ittu şi Norina Miron. Sub aspectul exigenţei documentare, de factură istorică în special, şi al exigenţei documentării în general, mulţumesc pentru ajutor colegului meu Alexandru Sonoc. O mulţumire mai trebuie adusă dr. Maria Olimpia Tudoran Ciungan pentru furnizarea datelor ultimei sale identificări a identităţii celor doi donatori reprezentaţi în portretele realizate de Hans Memling.

Apariţia *Ghidului Galeriei de Artă Europeană* este rezultatul unui efort editorial de proporţii ce a debutat în anul 2006 în cadrul Muzeului Naţional Brukenthal. În acest sens, putem afirma că informaţia cuprinsă în paginile acestei lucrări este o invitaţie pentru lectura mai completă şi mai specializată ce poate fi găsită în rafturile magazinelor de specialitate ale instituţiei, prin efortul muncii de cercetare depuse de cei ce lucrează aici.

dr. Dana Roxana Hrib


·I·N·R·I·

TABLOURILE RECUPERATE

Pictura europeană: surse comune, diferenţe şi similitudini

Hrănindu-şi rădăcinile din efervescenţa afirmării, Renaşterea timpurie a fost martora ridicării şi definirii noilor clase sociale, a căror prosperitate şi influenţă politică au crescut, determinând după 1400 consacrarea propriilor forme de expresie. În contrast, Biserica şi nobilimea doreau promovarea formelor tradiţionale ale trecutului, dintr-o naturală pornire conservatoare. Astfel, în zorii complexului fenomen pe care Renaşterea avea să îl constituie, se poate afirma că bancherii, proprietarii ţesătoriilor din industria lânii şi negustorii găseau mai multe afinităţi intelectuale cu fenomenele lumii reale decât comanditarii din rândurile clerului sau ale nobilimii, iar arta avea să urmeze căile cele mai largi pe care audienţa le putea deschide.

Începând cu cea de a treia decadă a secolului al XV-lea, pe când Masaccio se afla la apogeul activităţii sale, în zona Flandrei şi sud-vestul regiunii germane s-au afirmat artişti cu o mare forţă creativă. Pasiunea lor pentru redarea spaţiului, a figurii umane şi a peisajului nu s-a dovedit a fi cu nimic mai prejos în raport cu munca artiştilor italieni. Hubert van Eyck, Jan van Eyck, Robert Campin, Lukas Moser, Konrad Witz, Hans Multscher au nutrit idealuri artistice similare celor consacrate de Masaccio, Paolo Ucello, Andrea del Castagno.

În acelaşi timp, diferenţele regionale la nord de Alpi au intervenit în dinamica specială a artei epocii, după cum vor interveni între şcolile de pictură ale diverselor centre artistice italiene. Astfel, în Nord este accentuată importanţa detaliului, se afirmă pictura în ulei, formele creative în pictură sunt mai puţin influenţate de dominanta eclezială şi de autoritatea medievală. Pe de altă parte, polarizarea ce a avut loc între Renaşterea timpurie şi Goticul târziu nu induce diferenţe la nord şi sud de Alpi, ci doar aşază o notă distinctivă asupra a ceea ce era considerat *tradiţional* sau *progresist*, arta fiind în mare parte rezultatul dorinţei comanditarilor.

Într-o epocă în care predomina experienţa, explorarea în domeniile perspectivei şi proporţiilor, scopul manifestării artistice a fost departe de cel al identificării unei serii de valori estetice independente şi specifice. Dat fiind că fiecare mediu artistic a evoluat în sensul îngăduit de conjunctura geografică, istorică şi religioasă, comunicarea rezultatelor acestor căutări nu este lipsită de importanţă. Practica întreprinderii unei călătorii de documentare la sfârşitul perioadei de ucenicie a tinerilor pictori şi sculptori dă naştere unei cutume conforme cu mobilitatea europenilor, rămasă neschimbată până la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Roger van der Weyden călătoreşte în Italia, Joos van Gent lucrează la curtea ducală din Urbino, Francesco Sforza îl trimite pe Zanetto Bugatto să ucenicească sub îndrumarea lui van der Weyden; iată numai câteva exemple dintr-o cazuistică vastă. Importul şi exportul lucrărilor de artă ofereau suportul necesar informării, documentării, receptării inovaţiilor şi a celor mai recente tendinţe. Operele flamande erau colecţionate în Veneţia, Urbino, Neapole. Birourile toscane din Ţările de Jos au săvârşit o muncă de pionierat în promovarea locală a lucrărilor italiene. Raporturile interactive dintre flamanzi şi italieni nu au fost singulare, influenţa exercitată de arta Ţărilor de Jos asupra spaţiului germanic fiind evidentă din punct de vedere stilistic. Instruirea sub îndrumarea directă a unui maestru flamand devine esenţială în formarea artistului german aflat la începutul carierei sale.

Din anul 1510, vizita în Italia a constituit o etapă standard în instruirea fiecărui artist, răspândirii artei italiene în zona Ţărilor de Jos corespunzându-i un număr important de pictori italieni care au călătorit în străinătate, atraşi mai ales de curtea franceză, contribuind la formarea cercului artistic de la Fontainebleau.

Acest proces de internaţionalizare şi unitatea tendinţelor artistice aveau să se dizolve în Renaşterea târzie sub semnul contracurenţilor.

*
* *

După cum nu întotdeauna aspectele pozitive ale vieţii sunt puse în lumină de atitudini constructive, lucrările descrise în debutul prezentării Galeriei de Artă a Muzeului Brukenthal au fost selectate potrivit unor atitudini sau porniri deconstructive, paradoxal punând în valoare calitatea artistică a majorităţii tablourilor şi bogăţia fondului muzeal din care au fost îndepărtate.

Astfel, într-o primă etapă, au fost transferate la Muzeul Naţional de Artă al României 19 tablouri, considerate în anul 1948 a fi cele mai valoroase din Pinacoteca Brukenthal: Lotto – *Sfântul Ieronim penitent*, Anonim – *Batjocorirea lui Christos*, da Messina – *Răstignirea*, Bruegel cel Bătrân – *Uciderea pruncilor*, Brueghel cel Tânăr – *Peisaj de iarnă cu capcană de păsări*, van Eyck – *Omul cu tichie albastră*, Memling – *Portret de bărbat citind* şi *Portret de femeie rugându-se*, Jordaens – *Vara* şi *Sfânta Familie*, de Koninck – *Peisaj de şes olandez*, Rigaud (?) – *Portret de bărbat*, Teniers al II-lea – *Consultaţia* şi *Cârciumă ţărănească*, Wouwerman – *Peisaj cu cai de povară* şi *Micul pod de lemn*, Magnasco – *Pomană la mănăstire* şi *Cei trei eremiţi*, Carriera – *Autoportret*. Cele 19 lucrări s-au întors în Muzeul Naţional Brukenthal la finele anului 2006.

În 28 mai 1968, au fost furate din galerie 8 tablouri: Anonim (sec. XV) – *Portret de bărbat în haină de blană*, Cristoph Amberger – *Portret de bărbat*, Jorg Brew – *Portret de bărbat*, Anton van Dyck – *Moartea Cleopatrei*, Anonim – *Portret de bărbat cu craniu*, Tizian – *Ecce Homo*, van Mieris I – *Bărbat cu pipă la fereastră* şi Carriera – *Portret de femeie*. Ultimele patru tablouri au fost recuperate în anul 1998, cele dintâi rămânând pierdute până astăzi.

ANONIM (secolul al XVI-lea)

Batjocorirea lui Christos *(cunoscut şi ca Biciuirea lui Christos)* inv. 222
ulei pe placă de alamă, 50,5 x 43 cm

Episodul batjocoririi lui Christos este descris mai mult sau mai puţin amănunţit în toate cele patru *Evanghelii* (Mt 27, 26-31; Mc 15, 15-20; Lc 23, 11; In 19, 2-5), având loc înaintea răstignirii şi fiind adesea inclus în reprezentarea narativă a patimilor. Viziunea pictorului anonim însă nu este una narativă, ci propune o încremenire a imaginii, oprind acţiunea, obligând privitorul să intre, prin focalizarea atenţiei, într-o stare de empatie cu atmosfera evenimentului redat.

Această lucrare din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal este o copie realizată după o creaţie de Matthias Grünewald: *Batjocorirea lui Christos* (1503), aflată la Alte Pinakothek, München. În căutarea stabilirii unor aparteneţe, există ipoteza potrivit căreia pictorul anonim aparţine şcolii germane de pictură.

Prin câteva diferenţe faţă de original, pictorul anonim accentuează rolul psihologic pe care pictura l-a dobândit (începând cu secolul al XV-lea) în potenţarea intensităţii meditaţiilor spirituale recomandate credincioşilor încă din timpurile medievale când Sfântul Bonaventura scria: *Priveşte* [...] *loviturile în plin obraz, coroana de spini, batjocorirea, scuipatul* ... În liniştea odăii sale şi în adâncul cugetului său, credinciosul era îndemnat să mediteze asupra semnificaţiilor morale şi spirituale desprinse din lectura biblică şi să le aplice propriilor trăiri. Aceste tendinţe mistice ale epocii sunt cunoscute sub numele generic de *imitatio* (Meister Eckhart). Exerciţiul de concentrare spirituală era cel mai adesea stimulat cu ajutorul ilustraţiilor din cărţi, frescelor şi picturilor religioase ale comunităţii.

Originalul lui Grünewald oferă o imagine realistă a scenei, desprinsă parcă dintr-un episod istoric de prigonire a evreilor, accentele fiind aşezate asupra chipului lui Christos, cu ochii, părul şi barba legate de eşarfa albă, exprimând mai degrabă abuzul săvârşit asupra Sa decât ideea de detaşare în raport cu lumea.

Prin intermediul lucrării pictorului anonim, privitorul este îndemnat să pătrundă în atmosfera biblică într-un moment precis al acţiunii: Pilat (aflat în dreapta compoziţiei) este convins de către unul dintre preoţii evrei să îl condamne pe Isus, expunându-L batjocurii soldaţilor, al căror rol negativ este subliniat de caracterul caricatural, grotesc al fizionomiilor şi atitudinilor corporale, similar cu reprezentarea din lucrarea de la Alte Pinakothek. În stânga compoziţiei se află un muzicant, sugerând ritmurile obsedante ce însoţeau execuţiile vremii, constituind un element adiacent, menit să contribuie la inducerea exerciţiului de imaginaţie. Culorile vii, primare, pe alocuri stridente, determină prin intensitatea cromatică (spre deosebire de culorile mai pale din originalul lui Grünewald) intensitatea implicării afective, aducând un plus de forţă acestei ilustrări şi o notă stimulativă din punct de vedere didactic.

Atrage atenţia reprezentarea lui Isus Christos cu ochii acoperiţi, similară felului în care Fra Angelico abordează aceeaşi temă într-o frescă (1441) şi într-unul dintre tablourile aflate la Mănăstirea San Marco, Florenţa. Acest detaliu rar întâlnit reuneşte în semnificaţia sa conceptul teologic al chenozei (divinitatea ce renunţă la slavă şi la exercitarea puterii) şi conceptul filozofic exprimat prin alăturarea sintagmelor *deus otiosus* şi *deus absconditus*, descriind deopotrivă un Dumnezeu retras din lume. Este posibil ca pictorul anonim să nu fi văzut niciodată reprezentările lui Fra Angelico, însă ştim că Martin Luther a folosit expresia *deus absconditus* pentru a defini transcendenţa divină. Teologia dominicanilor şi, în particular, mistica acestora s-au

reflectat în pictura şi sculptura nordică (începând cu secolul al XIV-lea) prin promovarea condiţiei *omului interior* (Johannes Tauler) şi prin îndemnul la retragerea dintr-o lume a aparenţelor.

Toate aceste informaţii converg spre o imagine a lui Isus Christos ruptă de contextul agresiv, ca şi cum spiritul deja părăsise trupul devitalizat, cu piele pământie,

cu atitudine împăcată, învăluit în albastrul cămăşii ca într-un fragment de cer, neputând fi atins sau afectat de răutatea şi meschinăria lumii materiale. Privitorul este la rândul lui îndemnat să înţeleagă valoarea reală a sacrificiului şi a negării sinelui în raport cu lumea, pentru ca apoi să se detaşeze, dobândind râvnita valoare a autonomiei interioare şi eliberarea dintr-o lume mult prea mărginită.

ANTONELLO DA MESSINA (c. 1430 – 1479)

Se cunosc puţine date despre începuturile vieţii lui Antonello, născut cândva între anii 1429 şi 1431 la Messina. A ucenicit probabil în Messina şi Palermo, iar din anul 1450 a petrecut o vreme la Neapole unde, potrivit corespondenţei, a fost elevul pictorului Niccolò Colantonino.

Urmărită în termenii istoriei, dezvoltarea stilistică a picturii renascentiste din cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea introduce portretul convingător din punct de vedere fizionomic, profunzimea spaţiului şi peisajul, la care se adaugă concentrarea asupra celor mai fine detalii, redarea corectă a anatomiei, încadrarea generală a compoziţiei într-un mediu natural. Accentul se mută de la modelarea formelor largi spre importanţa acordată liniei. Toate aceste caracteristici sunt identificabile în creaţia lui Antonello da Messina.

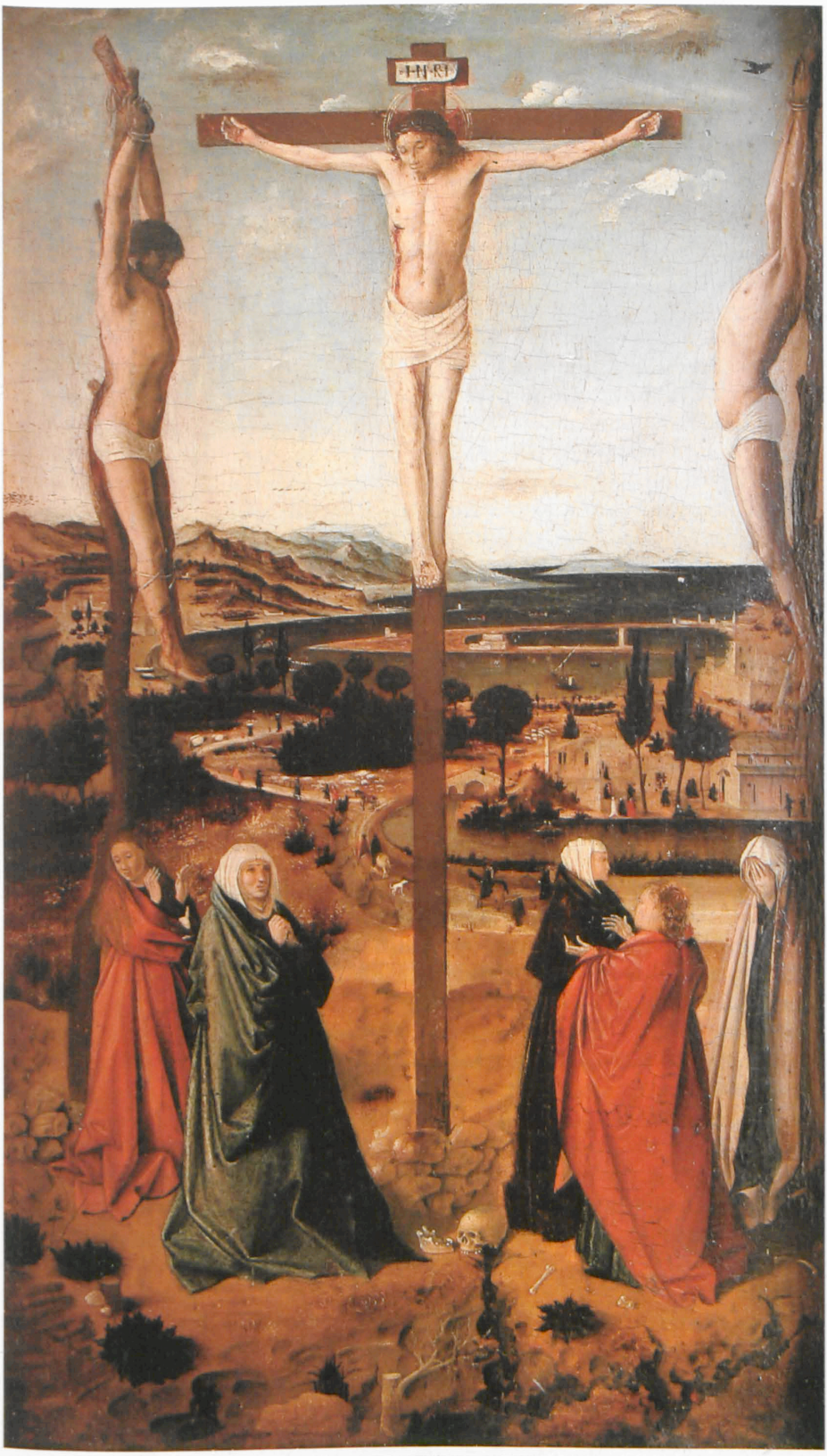
Lucrările sale timpurii sunt marcate de influenţa flamandă, exercitată prin opera lui Jan van Eyck (al cărui *Triptic Lomellini* Antonello l-a văzut în Neapole). Deşi începând cu anul 1460, odată cu studierea lucrărilor lui Piero della Francesca, această influenţă primară este îndepărtată de accentul aşezat asupra proporţiei volumetrice a figurilor, între anii 1465 şi 1470 pictorul revine la stilul flamand în portretele văzute trei pătrimi, pentru ca din anul 1470 portretistica sa să facă dovada unei atenţii deosebite acordate figurii umane (anatomie şi expresivitate) sub influenţa conjugată a operelor lui Piero della Francesca (c. 1420 – 1492) şi Giovanni Bellini (c. 1430 – 1516). Dată fiind această stratificată împletire în timp a simplităţii italiene cu dragostea flamandă pentru detaliu din evoluţia stilului lui Antonello da Messina, *Răstignirea* a fost datată între anii 1450 şi 1465, cu o particulară precizare pentru anul 1455.

Răstignirea inv. 732

ulei pe lemn, 39,4 x 23,1 cm

Lucrarea din galeria Muzeului Brukenthal surprinde momentul ce urmează constatării morţii lui Isus (reprezentată de rana din coastă) şi a inducerii morţii celor doi tâlhari prin zdrobirea gambelor (aici sugerată de plăgi sângerânde). Atrage atenţia atitudinea Fecioarei Maria (în veşmânt de culoare întunecată), inedită din punct de vedere iconografic, marcată de detaşare şi distanţare, în directă relaţie cu episodul ruperii legăturilor fizice, umane, când Isus a numit-o *femeie*, încredinţând-o purtării de grijă a Apostolului Ioan (In 19, 26-27).

Maniera antitetică în care sunt descrişi cei doi tâlhari sugerează diferenţa de opţiune în credinţa acestora. Corpul din dreapta lui Christos, cu picioarele eliberate din legături, exprimă acceptarea trecerii din lumea fizică spre cea spirituală, pe când corpul contorsionat al celuilalt tâlhar ne aminteşte de reprezentările sufletelor în iad, deasupra sa planând umbra neagră a unui corb.



Sub crucile laterale se află trei personaje feminine: Maria Magdalena (cu atributul părului despletit) şi alte două femei care, potrivit textului biblic, sunt Maria lui Cleopa şi Salomea.

Remarcăm un registru secundar al abordării compoziţionale, redat în spirit umanist, impresionanta realizare a perspectivei conducând spre un fundal în care, peste peisajul urban identificabil al Messinei (portul cu Mănăstirea del Salvatore şi fortul Matagrifone) este aşezat tiparul oraşului ideal în viziunea pictorului, juxtapus unui peisaj idealizat (în realitate insula Eolia nu este vizibilă din Messina). Datorită diferenţei de registru documentar între abordarea biblică şi cea umanistă, se crede că cele două planuri ale tabloului au fost realizate în etape diferite.

Cromatica susţine demersul compoziţional: lumea fizică, aridă, este redată în tonuri de ocru şi brun, lumea idealizată a perspectivei combină aceste tonuri cu nuanţe de albastru degradat în înălţime prin amestecul cu alb. Creşterea progresivă a luminozităţii, pe măsură ce tratarea se apropie de linia orizontului, reprezintă infinitul, veşnicia. În registrul inferior, cele două mantii roşii (purtate de Maria Magdalena şi Ioan Evanghelistul) sugerează împământarea prin acceptarea jertfei.

Abordarea compoziţională în sine nu este lipsită de semnificaţie, registrul inferior prezentând lumea căzută a materiei şi durerii, registrul median descriind lumea personală a artistului, idealizată în conformitate cu dorinţele sale creative, registrul superior redând dimensiunea în care se poate accede doar după moarte. Astfel, în *Răstignirea*, Antonello da Messina înscrie propria credinţă potrivit căreia accederea la libertatea cerului este posibilă prin asumarea jertfei în timpul vieţii şi asumarea idealului în gândire.

DAVID TENIERS al II-lea, zis CEL TÂNĂR (1610 – 1690)

Cel mai apreciat dintre fiii pictorului David Teniers cel Bătrân, David Teniers al II-lea s-a născut la Anvers, cunoscând afirmarea publică înainte de admiterea sa în ghilda Sfântul Luca (1632). În cei optzeci de ani de viaţă a dovedit o prolificitate artistică deosebită şi o uşurinţă neobişnuită de a picta, în prezent *Smith's Catalogue Raisone* prezentând peste 900 de picturi recunoscute a fi producţiile sale originale. Dintre acestea un număr mare de lucrări sunt supraintitulate *După-amiază* ca o referire la timpul scurt în care au fost pictate. Ales în anul 1644 conducător al ghildei pictorilor din Anvers, a devenit pictorul oficial şi custodele colecţiei de pictură a arhiducelui Leopold Wilhelm. A pictat cu predilecţie teme precum incantaţiile vrăjitoarelor, ţărani bând, jucând popice, dansând sau cântând.

Tema romantică a personajelor extraordinare aflate în situaţii extraordinare a însoţit în permanenţă arta pentru exotismul şi fascinaţia în care creaţia se putea învălui. În cele două tablouri găzduite de Muzeul Brukenthal, David Teniers cel Tânăr alege să picteze personaje obişnuite în situaţii neobişnuite, acordând atenţie individualităţii omului de rând şi reacţiilor prin care acesta se delimitează, definindu-se, aşezând în locul personalităţii romantice realitatea persoanei.

Consultaţia inv. 1166

ulei pe lemn, 29 x 38 cm

Semnată în registrul inferior *D. Teniers*, această lucrare a fost apreciată a fi o operă de maturitate a artistului, dacă vom considera tehnica picturală, precizia desenului şi realizarea armoniei cromatice.

În *Consultaţia* ne este dezvăluită atmosfera alchimică a cabinetului unui practicant al medicinei empirice. Din abordarea subiectului transpare îngăduinţa faţă de mediul sărăcăcios (perceput drept ezoteric şi misterios de către personaje) şi ironia bonomă în descrierea elaboratelor procedee şi documentaţii la care se recurge pentru o simplă analiză de urină.

Claritatea mijloacelor şi a intenţiei artistice este concretizată în realizarea tensiunii momentului. Pacienta, o femeie neştiutoare, aşteaptă diagnosticul vraciului, având drept corespondent ucenicul ascuns după uşa întredeschisă, în timp ce tăciunii, pâlpâind în sobă, sporesc misterul.

Compoziţia alătură într-o manieră ludică tratatele savante borcanelor cu mărături sau dulceaţă aduse de femeie, expresia atotcunoscătoare a vraciului obscurantismului celorlalte două personaje, multele şi complicatele eprubete banalului lor conţinut.

Întreaga scenă este descrisă în griuri colorate şi bejuri armonioase. Se individualizează atât compoziţional, cât şi cromatic femeia îmbrăcată în albastru, personaj al cărui rost este tocmai acela de a intra în contrast cu mediul ciudat în care a fost introdus.

Dovada că spiritul acestei ironii lipsite de incisivitate nu l-a părăsit pe pictor de-a lungul vieţii este autoportretul pe care îl va picta în anul 1680, înfăţişându-se pe sine în chip de alchimist.

Cârciumă ţărănească inv. 1165

ulei pe lemn, 29 x 38,5 cm

Cea de a doua lucrare, *Cârciumă ţărănească*, ne propune o abordare mai complexă, fiind semnată în registrul superior *D. Teniers F.(ecit)*, subiectul şi maniera în care a fost executată încadrând-o în perioada apogeului creativ al pictorului.

Remarcăm pentru început măiestria cu care artistul stăpâneşte efectul de umbră şi lumină în redarea diversificatei spaţializări a unei cârciumi sărăcăcioase, aflate la demisol, de la ascendenţa scărilor din registrul superior, la dezvoltarea laterală a încăperii din registrul median şi până la accentul compoziţional aparent nesemnificativ al firidei. Interiorul murdar, în dezordine, cu mobilier limitat la piese descompletate sau improvizate, o jumătate de butoi înlocuind masa şi buşteni slujind drept scaune, este adesea întâlnit în tablourile lui Teniers.

O specială cristalizare a cunoaşterii răzbate din veridicitatea fizionomiilor şi distribuirea grupurilor, într-o gradaţie psihologică ce ne dezvăluie etapele impactului etilic dinspre grupul de ţărani zgomotoşi spre grupul din plan apropiat, aflat într-o fază mai meditativă.

Întreaga ambianţă, descrisă în nuanţe de gri şi bej, este concepută pentru a contrasta cu personajul din prim-plan, purtând o vestimentaţie albastră şi o pălărie neobişnuită, stând aşezat cu spatele spre decor. Preocupat de propria pipă şi concentrat asupra gândurilor sale, acest bărbat este un străin, probabil un călător, un intrus într-o comunitate în care va rămâne prea puţin timp pentru a încerca să se integreze.

PHILIPS WOUWERMAN (1619 – 1668)

Exponent al Barocului olandez, Philips a început pregătirea în domeniul picturii sub îndrumarea tatălui său Paul Joosten Wouwerman, pictor din Alkmaar.

A trăit întreaga viaţă în Haarlem, în a cărui ghildă a fost admis în anul 1640.

În general a pictat lucrări de mici dimensiuni, specializându-se în peisaje şi scene de gen ce includ cai, aspecte de vânătoare sau din tabere, fierării, hanuri. A fost cunoscut mai ales pentru studiile asupra reprezentării cailor, lucrările sale bucurându-se de o celebritate deosebită până la sfârşitul secolului al XVIII-lea.

Gen major în Olanda secolului al XVII-lea, redarea peisajului a cunoscut o promovare iniţială (secolul al XVI-lea) prin picturile flamande de atelier, inspirate în mare parte din imaginaţie. Bazându-se pe desene realizate după natură, peisajele olandeze prezintă orizonturi joase, cu impresionante formaţiuni noroase, tipice pentru climatul acestei regiuni. Subiectele favorite sunt dunele, râurile mărginite de pajişti înguste pe care pasc vite, scene mai mult sau mai puţin elaborate de navigaţie şi, adesea, reprezentarea siluetei unui oraş în depărtare.

Micul pod de lemn inv. 1269

ulei pe lemn, 33,5 x 33 cm

Ilustrând o deosebită percepere a spaţiului în redarea perspectivei, *Micul pod de lemn* aparţine unei serii de peisaje cu dune, inspirate de împrejurimile Haarlemului, putând fi încadrat în prima perioadă de creaţie a artistului (înainte de 1650).

Peisaj cu cai de povară (1660) ne înfăţişează calităţile stilistice de maturitate ale operei lui Wouwerman prin virtuoasa redare a spaţiului amplu şi a profunzimii nebănuite pentru posibilităţile unei pânze de mici dimensiuni.

Tablourile sunt semnate în dreapta jos, *PHLS W.*

Ambele lucrări din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal prezintă un desen elegant, o compoziţie sigură şi o tuşă vie. Remarcăm în special echilibrul compoziţional, armonios realizat, între peisaj şi cerul înalt, prin intermedierea orizonturilor largi.

Cromatica este sugestivă, coborând de la claritatea albastrului ceruleum, printr-o perdea de nori în a căror transparenţă gălbuie poate fi ghicit soarele, spre aglomerarea de griuri întunecate ale norilor acumulaţi deasupra peisajelor cu personaje şi animale. Trecerea în planul terestru se face prin intermediul munţilor acoperiţi de zăpadă, aflaţi în planul îndepărtat al peisajului cu cai, şi prin perspectiva opacizată de ceaţă a peisajului particularizat de podeţ.

O oarecare atemporalitate a trudei şi existenţei apăsătoare marchează aceste două picturi, îngreunând dinamica. Lucrările vorbesc despre consecvenţa tăcută a eforturilor conjugate, amintindu-ne proverbul olandez *Dumnezeu a creat pământul, olandezii au creat Olanda.*

Complementare în redarea înălţimilor sau a ţinuturilor joase, a sălbăticiei sau a comunităţilor umane, cele două tablouri descriu, printr-o serie de elemente comune, aceeaşi viaţă grea ce amprentează deopotrivă oamenii, animalele şi plantele:

vegetaţia atinsă de brumă, redată în tonuri de verde pal şi ocru; cioturile trunchiurilor de copaci; povara purtată deopotrivă de oameni şi animale; construcţii în ruină, năpădite de vegetaţie; stâncile acoperite de muşchi uscat sau sărăcia terenului nisipos. Prezenţă recurentă în tablourile lui Wouwerman, calul alb poate fi remarcat şi în aceste picturi, asemenea unei semnături personalizate a artistului.

Deşi descriind o existenţă săracă, aflată sub intemperii şi greutăţi, urcând, coborând, bătând drumuri nesfârşite, indiferent de zonă, indiferent de sensul de înaintare, cele două lucrări de Philips Wouwerman au o frumuseţe cu totul specială, izvorâtă din buna stăpânire a tehnicii, din lirismul culorii şi din impresionanta surprindere a solidarităţii afectuoase pe care vremurile grele o induc între om, animalele ce i-au fost date în stăpânire şi natura ce îl înconjoară.

PIETER BRUEGHEL al II-lea, zis CEL TÂNĂR (1564 – 1638)

Fiul lui Pieter Bruegel I a fost instruit în arta picturii de peisagistul flamand Gilles van Coninxloo. A devenit membru al ghildei pictorilor în anul 1585, specializându-se în peisaje, subiecte religioase şi fantastice. În compoziţiile celei din urmă categorii a excelat prin reprezentări ale focului şi figuri groteşti ce i-au adus porecla *Hell Brueghel*.

Exponent al Renaşterii flamande în manieră şi stil, Brueghel al II-lea a copiat o parte dintre lucrările tatălui său cu o excepţională fidelitate, fapt ce a indus, de-a lungul timpului, o serie de confuzii asupra originalelor.

Peisaj de iarnă cu capcană de păsări inv. 149

ulei pe lemn, 39 x 56,5 cm

Lucrarea expusă în galeria Brukenthal este una dintre copiile tânărului Pieter după lucrările tatălui său, originalul (1565) aflându-se la Bruxelles în Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie, constituind o pictură foarte cunoscută,

adesea copiată sau imitată în epocă. Pieter Brueghel cel Tânăr însuşi a realizat mai multe copii, pe lângă cea prezentă o alta fiind găzduită de Museo del Prado, Madrid.

Atenţia faţă de viaţa şi obiceiurile mediului rural fiind rară în secolul al XVI-lea, tabloul face parte din galeria lucrărilor cu tematică specifică realizate de Pieter Bruegel I. Astăzi ele constituie o veritabilă sursă de informaţie primară asupra unei părţi din societatea epocii, asemenea unor ferestre deschise în timp, prin care putem urmări muncile agricole, vânătoarea, mesele, sărbătorile, dansurile şi jocurile unei lumi extincte. Spre exemplu, peisajele de iarnă realizate în anul 1565 sunt considerate astăzi a fi de o mare importanţă documentară pentru perioada istorică numită *mica glaciaţiune*.

Peisaj de iarnă cu capcană de păsări este ilustrarea perfectă a genului de pictură pe care Bruegel cel Bătrân l-a promovat prin descrierea vieţii ţăranilor. De această dată, tematica este cea a petrecerii timpului liber în vreme de iarnă, într-o ambianţă familiară lucrărilor sale: o aşezare străbătută de un râu îngheţat ce înlocuieşte obişnuita stradă principală.

În perspectiva deschisă spre orizont, casa ţărănească şi anexele ei sunt descrise ca fiind nu doar o alăturare de clădiri în care locuieşte un grup familial, ci şi adăpostul animalelor domestice, al rezervelor alimentare, al recoltei înmagazinate, al uneltelor de muncă. În acelaşi timp unitate rezidenţială şi unitate economică de producţie, casa – *domus* indică totalitatea aspectelor private ale unei familii. Delimitând marginile planului terestru, casele sunt aşezate astfel încât să circumscrie protector aria posesiunilor obşteşti, sugerând o comunitate umană compactă, solidară, cu o identitate bine precizată.

În contrast cu încremenirea de cristal a aerului şi dominanta de alb a cromaticii, micile siluete umane, viu colorate, imprimă dinamism registrului inferior şi median, reprezentarea lor fiind echilibrată din punct de vedere compoziţional de zborul păsărilor din registrul superior. Jocurile descrise sunt patinajul şi echivalentele de epocă ale sporturilor pe care astăzi le numim curling şi hochei.

Casele par adormite, pustii, ca şi cum toţi locuitorii lor ar fi ieşit în aer liber. Totuşi, scena cursei de păsări, apropiată de prim-plan, ne atrage atenţia. Sprijinită într-un băţ legat cu o sfoară, o uşă veche este cursa întinsă zburătoarelor dornice să ciugulească grăunţele presărate sub ea. Sfoara leagă capcana improvizată de fereastra mică şi întunecată a unei case, sugerându-ne prezenţa umană din interior. Imaginea idilică a jocului şi a bucuriei desfăşurate în speciala strălucire a luminii şi a zăpezii este umbrită de acest mic petic de întuneric. Suntem siliţi să ne amintim de cumplita iarnă a anului 1565, de frig, de foame, de permanenta grijă pentru existenţă şi ziua de mâine, grijă ce urma întotdeauna momentelor de bucurie sau le însoţea inconştienţa, asemenea unor ochi vigilenţi, veghind la o fereastră.

JACOB JORDAENS (1593 – 1678)

Pictor flamand, născut la Anvers, conducătorul ghildei pictorilor din acest oraş începând cu anul 1621 şi proprietar al unui atelier de succes, Jacob Jordaens a fost principalul asociat al lui Rubens după plecarea lui van Dyck în Italia (1622). Ca şi Rubens, a studiat cu Adam van Noort, ajungând să fie considerat pe locul secund, după celebrul său asociat, în repertoriul şcolii flamande. Asemănările manierelor de lucru aparţinând celor doi vădesc aceeaşi culoare caldă, acelaşi naturalism, măiestria clarobscurului şi o similară energie fizionomică a portretelor. Cea mai importantă

influenţă asupra lucrărilor lui Jordaens a fost receptată din pictura lui Rubens, de la care moşteneşte figurile feminine cu o carnaţie amplă şi figurile masculine robuste.

Din punct de vedere tematic, Jordaens s-a specializat în scene de gen, scene de banchet, subiecte biblice, mitologice şi istorice cu profil alegoric, fiind un binecunoscut portretist.

Vara inv. 598

ulei pe hârtie maruflată pe lemn, 32 x 62 cm

Una dintre lucrările reprezentative pentru spiritul manierei lui Jordaens, *Vara*, ne propune o tratare plină de realism şi naturalism, într-un stil pictural sumar, fără a se insista asupra detaliilor fizice.

Remarcăm accentele de culoare, tuşa largă, puternică, viguroasă, foarte expresivă în redarea grupului celor trei femei întorcându-se de la câmp, copleşite de căldura înăbuşitoare şi ameninţate de apropierea ploii.

Cromatica în paletă luminoasă cu intervenţii de alb, ocru, roşu şi roz, susţine expresivitatea şi puterea de sugestie ce încarcă fizionomiile.

Impresionează modernitatea în concepţia proiectării personajelor mature din trei direcţii diferite şi veridicitatea reacţiilor lor fizice. În ochii mijiţi ai femeii din stânga compoziţiei putem intui luminozitatea deranjantă, în bluza trasă de pe piept şi expresia exasperată a personajului din prim-plan putem desluşi căldura sufocantă, în timp ce disperarea din privirea personajului central reflectă atmosfera încărcată ce precedă furtuna.

Femeile sunt surprinse în mişcare, fizicul lor şi al copilului purtat în braţe exprimând atavism, o mare putere de rezistenţă în pofida congestionării şi resimţirii efortului fizic. Acestui dinamism elementar îi corespunde dinamismul naturii, norii aglomeraţi în fundal şi vântul stârnit, sugerat de felul în care una dintre ţărănci îşi ţine pălăria de paie.

În *Vara*, Jordaens reuşeşte cu un uimitor talent să juxtapună momentul de maximă intensitate luminoasă al unei zile toride (radiind dinspre stânga) celui de întunecare determinată de furtună (în dreapta). Totodată este surprins momentul cel mai dinamic al evoluţiei personajelor, într-un cadru perfect ilustrativ, ce acordează reacţiile umane la manifestările naturii.

Sfânta Familie inv. 599

ulei pe pânză, 118,5 x 113,1 cm

Sfânta Familie face parte din acea categorie de lucrări aflate în relaţie directă cu viaţa artistului care le-a realizat, fizionomia Mariei fiind aşezată în raport de asemănare cu cea a Catharinei van Noort, soţia pictorului, în timp ce chipul lui Isus aminteşte de cel al micuţului Jacob, fiul său. Aceste asemănări au contribuit la determinarea perioadei în care tabloul a fost pictat, ştiindu-se că anul naşterii copilului a fost 1625, tabloul fiind atribuit anului 1628.

Compoziţia şi dispunerea personajelor în spaţiu sunt similare tuturor lucrărilor având acest subiect larg răspândit. O menţiune suplimentară trebuie însă acordată redării atmosferei familiale, specifică mediului de viaţă contemporan artistului, dacă vom considera fizionomiile, vestimentaţia şi piesele de mobilier. Efectul plastic este potenţat de cele două lumânări, surse de lumină artificială ce determină puternice contraste, amplificând umbrele şi decupând siluetele celor reprezentaţi.

Tuşa fină şi cromatica încălzită de nuanţele de roşu şi portocaliu, armonizate prin griuri colorate cu fundalul întunecat, ne descoperă ceva din valoarea sentimentală cu care tabloul a fost învestit. Lucrând într-o manieră neobişnuită pentru stilul său caracterizat de tuşe viguroase şi împăstate, Jordaens îşi manifestă aici, în primul rând, grija afectuoasă şi atenţia pe care o revarsă asupra fiului. În primii săi ani de viaţă, copilul se află în centrul existenţei părinţilor după cum lucrarea se centrează în persoana lui Isus. Mai mult, artistul doreşte să ne comunice înfăţişarea soţiei sale, tandreţea şi grija pe care ea o exprimă în calitate de mamă.

Caracterul religios al acestei picturi este dat în mod exclusiv de personajul lui Ioan Botezătorul copil, singurul purtător al unor atribute identificabile: toiagul cu cruce în partea superioară, veşmântul din păr de cămilă, încins la mijloc cu o curea. Un alt atribut specific este sugerat de starea acestui personaj la atingerea mâinii lui Isus, asemenea unei intrări în transă, fapt ce ne aminteşte de funcţia profetică pe care avea să o îndeplinească.

În raport cu persoana lui Ioan Botezătorul sunt clar identificabile persoanele Fecioarei Maria, cea a lui Isus Christos şi Iosif redat într-o postură protectoare. Personajul din dreapta ultimului registru este Elisabeta, mama lui Ioan Botezătorul, fapt subliniat în mod metaforic de cele două lumânări purtate deopotrivă de Fecioara Maria şi de femeie, simbolizând binecuvântarea maternităţii speciale ce le-a fost acordată. Pentru personajul feminin din stânga tabloului, Jordaens a folosit un model ce reapare în mai multe tablouri pictate între anii 1625 şi 1630. Atribuirea unui rol acestei femei nu poate fi decât un demers speculativ, cel mai probabil fiind acela de martor al scenei, simbol al factorului uman. Atitudinea ei combină devoţiunea cu smerita mirare asupra meritului de a fi cea căreia i se dezvăluie această scenă.

PHILIPS DE KONINCK (1619 – 1688)

Prolific pictor de portrete şi scene de gen, de Koninck este cunoscut astăzi mai ales pentru peisaje, lucrările sale fiind direct asociate fazei clasice a peisagismului olandez, constituind una dintre valorile de referinţă ale artei din această ţară.

Născut la Amsterdam, Philips de Koninck şi-a început ucenicia în jurul anului 1637, sub îndrumarea fratelui său Jacob de Rotterdam, existând ipoteza potrivit căreia ar fi studiat şi sub îndrumarea lui Rembrandt, la Amsterdam, cândva în preajma anului 1641. Abia din anul 1659 a început să picteze peisaje, în a şasea decadă a secolului al XVII-lea lucrările sale evoluând spre o combinaţie a panoramei cu peisajul parc, populat de tipologii pastorale sau persoane elegante.

În anul 1676 de Koninck a încetat să mai picteze. Deşi reputaţia sa trecuse graniţele Olandei, el s-a dedicat afacerilor, deţinând o companie navală şi un han. A rămas însă un foarte apreciat consultant în materie de artă şi un important colecţionar de desene.

În *Peisaj de şes olandez* este redat un ţinut plat sub un cer enorm.

Cromatica, având o dominantă de verde în registrul inferior, se modifică spre cobalt sau spre galben în descrierea umbrelor şi a luminii, în timp ce albastrul ceruleum, în care este redat cerul senin din registrul superior, se întrevede prin nuanţele de alb şi gri ale norilor.

Acest gen de imagini panoramice, potrivit unor opinii, sunt un compromis între pictură şi cartografie, însă despre peisajele lui de Koninck s-a afirmat că sunt imaginare, foarte rar locaţia reprezentată putând fi recunoscută. Dezvoltarea unui tip de peisaj global, văzut de la înălţime, este una dintre soluţiile găsite de pictorii de la nord de Alpi pentru a crea impresia de spaţiu infinit, consacrând un gen de peisaje la care şi de Koninck subscrie.

Lucrarea din Muzeul Brukenthal este un peisaj umanizat de şapte personaje menite să confere spontaneitate atmosferei: trei pescari, un cărăuş, un drumeţ, o persoană ocupată cu muncile casnice şi un culegător al viei. De fapt, deşi alcătuită din amănunte ale copleşitorului spaţiu acordat peisajului, este descrisă o comunitate rurală cu patru gospodării, în stânga registrului inferior apărând acoperişul unei clădiri cu o statuie – probabil o biserică.

Deşi planul terestru este pictat într-o manieră detailată, elementul dominant al lucrării este cerul specific Olandei, oglindit în apa lacului din registrul inferior,

străbătut de nori printre care soarele pătrunde sporadic, împrăştiind lumini şi umbre peste ţinut. Impresionantă este fidela reprezentare a formei, densităţii şi efectului de iluminare a norilor, iluzia mişcării lor în spaţiu răspunzând dinamismului firavelor siluete umane.

Începând cu perioada Renaşterii, perspectiva a fascinat în permanenţă pictorii, în special sub aspectul evidenţierii monumentalei reprezentări a omului, peisajul desfăşurându-se în spatele figurilor asemenea unei hărţi. În genul peisagistic abordat de Philips de Koninck, lumile iluzioniste ale spaţiului ornamental, scenic, cartografic sunt abandonate în favoarea reprezentării spaţiului lumii reale, în care viaţa formelor se manifestă urmând reguli constante.

După cum peisajele perspectivate ne propun nu un spaţiu-limită, ci un spaţiu-mediu, ele se definesc prin desfăşurarea formelor vieţii: propagarea reliefului, continuitatea planurilor, micile repere ale siluetelor umane, animale şi arhitectonice. Astfel, orizontul pare să se extindă la nesfârşit, dincolo de ramă, poziţia privitorului în perspectivă permiţându-i detaşarea de o lume în care omul poate avea iluzia că stăpâneşte cerul şi pământul doar în şi prin artă.

Lucrarea este semnată la mijlocul registrului inferior *P. Koning*.

LORENZO LOTTO (c. 1480 – 1556)

Pictor excentric şi subevaluat în timpul vieţii, Lorenzo Lotto s-a născut la Veneţia, pictând mai ales altare, subiecte religioase şi portrete. Activ în timpul Renaşterii târzii, prin pânzele sale neobişnuite, cu figuri distorsionate, a anticipat stadiul tradiţional al primei faze a Manierismului secolului al XVI-lea.

Deşi nu avem informaţii asupra instruirii sale, ştim că a fost influenţat de Bellini şi de naturalismul lui Giorgione. Lotto a lucrat la Treviso, Roma, Bergamo, Veneţia şi Ancona, stilul său suferind transformări majore de-a lungul timpului, dezvoltând o individualitate aparte ce l-a separat de pictorii veneţieni contemporani, alături de care este aşezat uneori, în mod convenţional.

Lotto a fost un artist unic, călăuzit de o viziune ce i-a permis să creeze tablouri remarcabile, marcate de realism şi implicare empatică, cu o liniatură distinctă, precisă şi cu o cromatică vie. S-a remarcat în special prin intensitatea descrierii caracterelor, portretele sale fiind considerate cele mai însufleţite din arta renascentistă.

Sfântul Ieronim penitent inv. 697

ulei pe lemn, 55,8 x 40 cm

Temă potrivită pentru meditaţia spirituală a oricărui penitent din epocă, anii de viaţă eremitică petrecuţi de Ieronim au fost în mod plastic şi stimulativ descrişi în diverse lucrări hagiografice precum *Speculum Historiae* (1244), *Legenda Aurea* (1260), *Hyeronimus vita et transitus* (1475). Lorenzo Lotto a dedicat şase lucrări acestui subiect, vădind o bună cunoaştere a literaturii timpului său: *Fecioara cu Sfinţii Ieronim, Petru, Francisc şi o sfântă* (neidentificabilă) (1500) la National Galleries of Scotland; *Sfântul Ieronim penitent în pustie* (1506?) la Louvre, Paris; lucrarea din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal; *Sfântul Ieronim penitent* (1515) la Allentown Art Museum, Pennsylvania; *Fecioara cu Pruncul, Sfântul Ieronim şi Nicolas de Tolentino* (1523) la National Gallery, Londra; *Sfânta Familie cu Sfinţii Ieronim, Ana şi Ioachim* (1534) la Uffizi, Florenţa.

În *Sfântul Ieronim penitent* din Pinacoteca Brukenthal, Lotto realizează o lucrare cu multiple accente alegorice, încărcată de simbolism. Ideea centrală este cea a zbaterii pustnicului între confruntarea cu tentaţia demonică (al cărei sălaş este pustiul) şi nădejdea credinţei în posibilitatea mântuirii (simbolizată de crucifix). Deoarece, potrivit credinţei apusene, sediul păcatului este trupul, Ieronim este reprezentat în plin proces de mortificare corporală, lovindu-şi pieptul cu piatra ţinută în mâna dreaptă. Tensiunea spirituală se resimte din contorsionarea trupului seminud, eliberat de însemnele lumeşti.

Natura ce înconjoară acest demers eremitic, copleşită de vegetaţie, aproape edenică, este departe de reprezentările deşertice tradiţionale, consacrate de relatarea vieţii pustnicilor alexandrini. În vegetaţia abundentă, oarecum retras, se află reprezentat unul dintre atributele lui Ieronim – leul căruia, potrivit legendei, i-a scos ghimpele din laba rănită. Distanţarea compoziţională de personajul principal îi conferă acestui animal o valoare simbolică: protecţia împotriva influenţelor satanice, victoria binelui asupra răului.

Registrul inferior al tabloului cuprinde un bestiar subdimensionat, o alăturare a simbolurilor răutăţii învinse: doi şerpi strecurându-se prin iarbă (simboluri ale dualităţii bine-rău induse de diavol în natura umană), scorpionul (simbolul urii ce îşi foloseşte veninul mortal în mod arbitrar), lăcusta (simbol al lăcomiei pustiitoare). Craniul de pasăre, înlocuind obişnuita reprezentare a craniului uman, constituie un simbol al prostiei (*uccello*, ital. = pasăre sau om prost), după cum păcatul este dovada lipsei înţelepciunii.

Silueta sfântului este delimitată cromatic prin culoarea mantiilor: cea roşie (atribut al funcţiei ierarhice) abandonată, cea albastră acoperindu-l într-o continuitate compoziţională a cerului din registrul superior şi a perspectivei îndepărtate a lumii. Această diversitate cromatică, inserată într-o dominantă de verde, este echilibrată de copertele celor patru cărţi reprezentând *Evangheliile*, al căror text a fost tradus din limba greacă de către Ieronim.

Datorită similarităţii compoziţionale, a reprezentării singulare a Sfântului Ieronim şi a decorului, lucrarea din Pinacoteca Brukenthal, semnată în dreapta registrului inferior: *LAUREN/LOTUS*, face parte din aceeaşi perioadă de creaţie cu lucrările de la Louvre şi din Pennsylvania, datarea fiind încadrată de specialişti între 1513 şi 1514.

MAESTRU ANONIM (sfârşitul secolului al XV-lea)

Portret de bărbat cu craniu inv. 3183

ulei pe lemn de stejar, 20 x 16 cm

Despre pictorul anonim al acestei lucrări cunoaştem doar apartenenţa la şcoala flamandă, atribuită pentru stilul naturalist specific sfârşitului de secol XV.

Persoana reprezentată în *Portret de bărbat cu craniu* pare a fi un membru prosper al societăţii flamande, înfăţişat într-o vestimentaţie de culoare închisă, pe un fundal întunecat, astfel încât sunt evidenţiate faţa, mâinile, craniul şi gulerul de blană.

Deşi concepută ca un portret, lucrarea are un mesaj meditativ, aducându-ne în atenţie două personaje: omul istoric, surprins într-un anumit moment al vieţii sale, şi moartea. Începând cu finele secolului al XIV-lea şi conturarea temei dansului macabru, moartea dobândeşte imaginea craniului, potrivit unui spirit materialist ce

nu se putea elibera de obsesia trupului. Paralelismul dintre omul viu şi craniu este evident prin folosirea unei palete cromatice similare atât în redarea ţesuturilor feţei şi mâinilor bărbatului, cât şi în redarea rămăşiţelor osoase. Singura abatere cromatică de la această tratare o constituie gulerul de blană în tonuri castanii, ce conferă un rafinat echilibru de culoare, centrând compoziţia. Însă elementul vestimentar ar putea fi purtătorul unui subtil înţeles, craniul fiind descoperit de sub îmbrăcămintea îmblănită ca şi cum ar fi fost purtat în permanenţă la piept, am putea spune chiar cu o oarecare tandreţe.

Mesajul tabloului este mult mai complex decât cel al unei simple tematici *memento mori*, prin aceasta evidenţiindu-şi unicitatea. Bărbatul indică spre atributul

extincţiei, dar atât privirea sa, cât şi orbitele craniului sunt orientate în aceeaşi direcţie, sugerând nu atât succesiunea temporală a morţii de după viaţă, cât paralelismul lor. Semnificaţia compoziţională se dezvăluie profundă şi înclinată spre filozofie: moartea este singura constantă a vieţii unui om care îşi vede murind vârstele copilăriei, adolescenţei, tinereţii, maturităţii, care moare, de fapt, cu fiecare clipă a vieţii sale. Tocmai însoţirea permanentă a vieţii cu moartea face ca realitatea finală a părăsirii acestei lumi să nu fie una înfricoşătoare, ci continuarea într-o realitate adânc codificată în intimitatea fiecăruia dintre noi. De aceea, chipul matur al bărbatului, deşi purtând amprenta unei vieţi spre apus, este luminat de detaşarea celui care a aflat un adevăr esenţial.

JAN VAN EYCK (c. 1390 – 1441)

Considerat a fi fondatorul Renaşterii nordice timpurii, van Eyck s-a născut în jurul anului 1390, în estul Olandei. A avut o strălucită carieră ca pictor de curte, lucrând sub patronajul ducelui Johann de Bavaria şi al lui Filip cel Bun de Burgundia. Din anul 1430 a activat la Bruges, unde a locuit până la sfârşitul vieţii.

Despre Jan van Eyck legenda spune că este inventatorul picturii în culori de ulei, fapt infirmat de evidenţa istorică, însă putem afirma că pictorul este cel care a dat pentru prima dată strălucirea superlativă a măiestriei acestui mediu pictural. S-a consacrat prin abilitatea extraordinară a reprezentării spaţiului, fiind totodată primul dintre marii portretişti ai Europei.

Omul cu tichie albastră (*Bărbat cu inel*) inv. 354
ulei pe lemn, 19,1 x 13,2 cm

O odisee aparte marchează destinul *Omului cu tichie albastră*, începând cu identificarea autorului acestei lucrări, continuând cu misterul ce înconjoară personajul reprezentat şi cu periplul muzeal realizat până la întoarcerea în pinacoteca din care iniţial a făcut parte.

La o examinare atentă, privitorul va descoperi, în colţul din stânga sus, monograma lui Albrecht Dürer şi anul 1492, tabloul fiind achiziţionat şi catalogat pentru prima dată (*Ältester Katalog*) ca operă a celebrului renascentist german. Monograma şi anul pictării sunt însă elemente adăugate portretului în secolul al XVIII-lea, probabil datorită cotei de piaţă ridicate pe care Dürer o avea în epocă. Execuţia stilistică şi tipul de *chaperon* de pe capul bărbatului îndreptăţesc părerile potrivit cărora lucrarea a fost pictată la începutul anilor 1420.

Tabloul reprezintă portretul unui bărbat neidentificat, putând fi aşezat alături de lucrări ale aceluiaşi artist, precum *Bărbat cu turban* [*roşu*] aflat la National Gallery, Londra (1433), considerat a fi un autoportret, sau *Bărbat cu inel* aflat la Kunsthistorisches Museum, Viena (1436), pentru care a pozat bijutierul Jan de Leeuw.

Despre povestea pe care portretul bărbatului cu tichie albastră o ascunde s-au scris multe pagini fără însă a se ajunge la o concluzie anume. Face parte din farmecul lucrării libertatea privitorului de a alege una dintre multele variante. Astfel, datorită romanticului element al inelului şi datorită chipului neras al personajului, s-a crezut că bărbatul reprezentat se află în doliu după o iubire pierdută. La polul opus, în asociere cu portretul lui Jan de Leeuw, s-a crezut că avem de a face cu portretul unui

bijutier, inelul fiind un atribut al meseriei acestuia. Există şi o variantă potrivit căreia, date fiind misiunile diplomatice pe care van Eyck le-a întreprins pentru Filip cel Bun, portretul a slujit drept imagine în încheierea unei alianţe prin căsătorie.

Bărbatul care a pozat pentru acest portret este redat potrivit canoanelor iconografice nordice: jumătate bust, cu o orientare fizionomică trei pătrimi. Deşi lucrarea este centrată din punct de vedere compoziţional în reprezentarea chipului şi a mâinilor, atenţia ne este atrasă de inedita încadrare şi evidenţiere a fizionomiei cu ajutorul marginilor materialului tichiei. Carnaţia feţei domină tabloul cu o intensitate subliniată de barbă, mâna stângă sprijinindu-se pe ramă.

Tehnica picturii în ulei permite aplicarea succesivă a straturilor de culoare translucidă, suprafaţa dobândind profunzime şi luminozitate. Astfel a devenit posibilă reprezentarea cu foarte multă naturaleţe mai ales a texturilor, bijuteriilor şi florilor, graniţa dintre realitate şi redarea picturală diminuându-se sensibil. Datorită perfectei stăpâniri a tehnicii picturii în ulei şi a posibilităţilor acesteia, s-a spus despre Jan van Eyck faptul că putea reda cu fidelitate orice suprafaţă sau material. În portretul din Muzeul Brukenthal ne atrag atenţia haina din blană, de culoare brună, dantela tichiei şi uşorul luciu al materialului textil al acesteia dar, mai ales, fidelitatea prezentării la nivel tegumentar.

Abordarea compoziţională este monumentală, personajul dominând spaţiul pictural, determinând privitorul reproducerilor să considere această lucrare a fi una de mari dimensiuni. Impresionează de asemenea regia de lumini şi umbre ce pun în evidenţă strălucitoarea pată de culoare albastru-lapislazuli.

Recunoscut pentru figurile sale impasibile, van Eyck acordă o atât de mare atenţie reprezentării cât mai fidele a realităţii, încât umbreşte emoţiile şi sentimentele, învăluindu-şi personajele într-o energie specifică, misterioasă şi, uneori, romantică.

HANS MEMLING (c. 1435 – 1494)

Pictor flamand, născut în regiunea Rinului mijlociu, Hans Memling a ucenicit la Mainz şi Köln sub îndrumarea lui Roger van der Weyden, lucrând apoi în Olanda. A sosit la Bruges în jurul anului 1465, arta sa dând strălucire acestui centru urban într-o vreme de declin politic şi comercial. În timpul vieţii, talentul nu i-a fost confirmat în Italia şi Flandra, începând să dobândească recunoaştere abia din secolul al XVI-lea.

S-a remarcat ca portretist prin reprezentări rafinate ale persoanelor nobile, pictând câteva piese de altar, drept reacţie la stilul şcolii veneţiene. O apreciere deosebită a cunoscut din partea romanticilor şi victorienilor britanici care i-au admirat stilul calofil, echilibrat, dispus să încânte, dar niciodată să ofenseze.

Cele două portrete pandant din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal înfăţişează un cuplu matur, redat trei pătrimi, în stilul specific şcolii flamande.

Bărbatul, înveşmântat într-o austeră haină neagră, este personalizat prin linia tunsurii rotunde, cu breton. Atitudinea sa este marcată de o oarecare rigiditate corporală aflată în strânsă legătură cu lectura asupra căreia se concentrează, având în mâini o carte care, considerând micile ei dimensiuni, pare a fi de rugăciuni. Cu mâinile împreunate pentru rugăciune, în spatele bărbatului se află un copil pătruns de seriozitatea momentului.

ulei pe lemn, 45 x 32,5 cm

Femeia se află în aceeaşi atitudine pioasă, fizionomia ei evidenţiindu-se prin puternica definire a liniei nasului, gurii şi fruntea înaltă. Costumaţia este specifică epocii, particularizată de centura lată cu ferecătură. În spatele ei se află un căţel, element adesea inclus în redarea atmosferei domestice sau a cuplurilor, ca simbol al fidelităţii conjugale (vezi *Portretul soţilor Arnolfini*).

De remarcat este unitatea compoziţională în care sunt gândite cele două tablouri, realizată prin corespondenţe (garnitura de blană brună a costumului masculin şi cea de blană albă a costumului feminin, roşul rubiniu al hainei copilului şi roşul rubiniu al draperiei din portretul femeii), continuitatea peisajului din fundal, precum şi cea a atmosferei de rugăciune. Redarea drapajului şi a efectului de cădere a draperiei constituie o tehnică dezvoltată de Van der Weyden, Memling folosind-o pentru a introduce sugestia mişcării într-o scenă cu pronunţat caracter static.

Cele două personaje au fost identificate a fi aceleaşi cu donatorii Pieter Bultynck şi Katharina van Riebeke din lucrarea *Cele şapte bucurii ale Mariei*, realizată de Hans Memling şi găzduită de Alte Pinakothek, München, în care sunt cuprinse portretele lor de tinereţe. Tabloul cu temă religioasă a fost probabil donat cu ocazia unui eveniment important al vieţii celor doi (logodnă sau căsătorie), numele lor fiind trecut pe rama originală din argint a lucrării, potrivit unei uzanţe a desemnării comanditarilor.

Portretizarea cuplului de această dată în două lucrări ce îi redau în aceleaşi atitudini şi cu aproximativ aceeaşi vestimentaţie, adăugându-se prezenţa copilului, ne determină să credem că portretele din Pinacoteca Brukenthal au fost pictate cu ocazia împlinirii unui număr de ani de la căsătorie. Dată fiind vârsta copilului (şase, şapte ani)

şi cea pe care bărbatul şi femeia o ilustrează în aceste două tablouri, este posibil ca între pictarea *Celor şapte bucurii ale Mariei* (1465) şi realizarea portretelor-pandant să existe o perioadă de zece ani.

TIZIAN VECELLIO DA CADORE (1485 – 1576)

Probabil pictorul cu cel mai mare succes între contemporani, Tizian a inclus între comanditarii artei sale exponenţii întregii nobilimi italiene, ai elitelor veneţiene, un papă, trei împăraţi, pe regii Spaniei şi ai Franţei. Cu excepţia câtorva scurte vizite, a trăit cea mai mare parte a vieţii la Veneţia, al cărei elogiu nu a încetat niciodată să-l facă. Cariera lui Tizian a fost lungă, el a trăit peste nouăzeci de ani, creând într-un spirit inovator până în ultimele sale zile. La bătrâneţe şi-a folosit degetele pentru aplicarea culorii, realizând o impresie de energie şi de profunzime a spaţiului, ce avea să fie emulată trei secole mai târziu de către impresionişti. Spre deosebire de alţi artişti majori ai Renaşterii târzii, Tizian s-a devotat în exclusivitate picturii în ulei. Cele mai faimoase dintre lucrările pe care le-a creat ilustrează scene religioase şi mitologice, însă renumele de care s-a bucurat se datorează în mare parte creaţiei de portretist.

Deşi nu Tizian este cel care a inventat impresionanta folosire a culorii veneţiene, tenta sa fluentă, bogată, i-a adus numele de *părinte al culorii venete*, eclipsând faima celor care i-au fost îndrumători: Giovanni Bellini şi Giorgione.

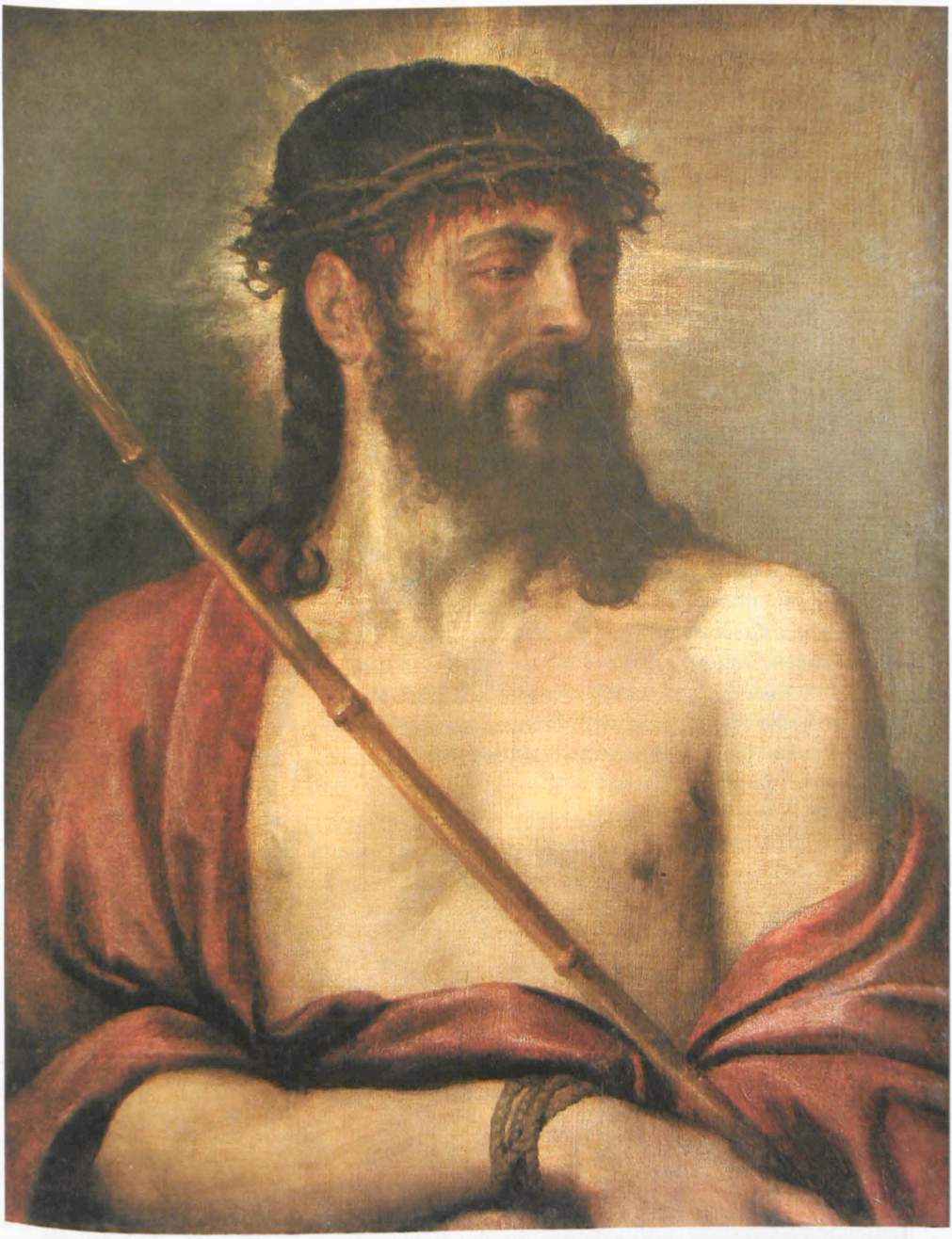
Ecce Homo inv. 3186

ulei pe pânză, 65,5 x 53 cm

Din punct de vedere tematic, lucrarea lui Tizian exploatează o temă rară în pictura italiană a secolului al XVI-lea, fiindu-i prima dată comandată în anul 1543 de către omul de afaceri Giovanni d'Anna (van Haanen). Conform textului biblic din *Evanghelia după Ioan* (19, 4-16), Isus este înfăţişat lui Pilat după biciuire, acesta exclamând: *Ecce Homo!* (Iată Omul!).

Ecce Homo din Pinacoteca Brukenthal ne înfăţişează reprezentarea unui Christos necăzut din demnitatea imperială, în pofida umilirilor la care a fost supus. Accentele fizice sunt aşezate asupra privirii îndurerate, dar care nu îşi pierde superioritatea, asupra gâtului prelung şi puternic, asupra pieptului larg şi asupra mâinilor ce ţin cu eleganţă suliţa de bambus (atribut al certificării morţii) asemenea unui sceptru. Toate aceste aspecte domină elementele calvarului: fruntea însângerată, faţa tumefiată, legăturile de la încheieturile mâinilor. Haloul luminos din jurul capului, în care se întrevede forma unei cruci, pare o înnobilare firească a cununii de spini. Un alt accent, de această dată vestimentar, cade asupra drapajului şi texturii minuţios reprezentate a hlamidei. Roşul puternic al veşmântului se sprijină pe albastrul puternic al fondului, în evidenţierea unei constituţii anatomice atletice, amintindu-ne de Christos înviat şi înălţat la ceruri – atlet al virtuţii – precum în frescele Capelei Sixtine.

Forţa şi demnitatea imperială în care este tratată această temă a disoluţiei fac să răzbată din substraturile lucrării spiritul perioadei în care a fost creată. Cromatica, claritatea desenului, accentuarea diagonalei indică acea etapă creativă în care Tizian contrazice bazele compoziţionale stabilite de Quattrocento şi Renaşterea târzie, pictura sa exprimând manieră, cu atât mai mult cu cât întreprinde o călătorie la Roma,



fiind profund impresionat de opera lui Michelangelo. Tot în această perioadă, reputaţia internaţională de care s-a bucurat Tizian s-a bazat în cea mai mare măsură pe portretistica sa, susţinută de o subtilă flatare a subiectului prin învestirea acestuia cu o naturală nobleţe, rafinament şi inteligenţă. Aceleaşi accente cad şi asupra tratării tabloului din Muzeul Brukenthal, aşezând un contrast incitant din punct de vedere artistic între cerinţele tematice şi exigenţele reprezentării.

Cea din urmă abordare a temei *Ecce Homo* de către Tizian, într-o lucrare pictată spre sfârşitul vieţii (c. 1560), aflată la National Gallery of Ireland, Dublin, ne

înfăţişează însă o realizare cu mult diferită, meditativă, deşi din punct de vedere compoziţional lucrările sunt aproape identice: trupul îşi pierde contururile precise, devenind spaţiul interiorizării, ochii lui Isus sunt închişi, mâinile îşi pierd eleganţa, exprimând durere, natura divină este cea care radiază din interior, dominând extincţia fizică evidentă.

Considerând drumul spectaculos realizat în contextul creaţiei lui Tizian, am putea afirma că în reluarea temei *Ecce Homo* se află codificat segmentul unei spiritualităţi evolutive în timp, potrivit unor concentrice alcătuiri ale trăirii artistice, povestindu-ne despre zbaterea unui pictor deplin în procesul dramatic al împlinirii artei sale de la tehnică la mijloc de exprimare a propriei spiritualităţi.

ALESSANDRO MAGNASCO, zis IL LISSANDRINO (1667 – 1749)

Pictor italian a cărui viziune depăşeşte Barocul târziu, îndreptându-se spre Rococo, Alessandro s-a născut în Genova, ca fiu al unui pictor minor – Stefano Magnasco. În adolescenţă a fost instruit de Valerio Costello şi Filipo Abbiati la Milano, oraş în care talentul său avea să primească recunoaşterea. A lucrat pentru Marele Duce Cosimo al III-lea al Florenţei, însă genovezii i-au considerat stilul mult prea brut şi nefinisat.

În realizarea unui număr restrâns de lucrări, artistul a colaborat cu alţi doi pictori: Clemente Sprera şi Antonio Francesco Peruzzini.

Pictând la început portrete, Magnasco a devenit cunoscut prin producţiile sale cu subiecte neobişnuite precum scene din viaţa călugărilor, ţiganilor, cerşetorilor, bandiţilor, peisaje erodate de vânt, stilizate, fantastice, uneori fantasmagorice. Motivele afinităţii sale pentru acest gen de subiecte sunt neclare. Ca pictor a fost descris a fi solitar, tensionat, straniu, mistic, extatic, grotesc, rupt de cursul triumfal al şcolii veneţiene.

Pomană la mănăstire inv. 709

ulei pe lemn, 44 x 82 cm

Concepută a fi pandantul unui alt tablou aflat în custodia Galeriei de Artă a Muzeului Brukenthal – *Jaful*, compoziţia *Pomană la mănăstire* a fost inspirată de o gravură a lui Jacques Callot, după cum o dovedeşte şi inscripţia de pe lespedea înfiptă în pământ (pe care se poate descifra *Call*[*ot*]), fiind realizată după toate aparenţele la Florenţa, între anii 1703 şi 1710. Deşi stilul lui Magnasco este evident în ansamblul compoziţiei, arhitectura este realizată de un alt pictor, fiind rezultatul probabilei colaborări cu Sprera.

Caracteristică pentru tematica predilectă a pictorului, lucrarea prezintă un decor arhitectural dezolant, copleşit de vegetaţie, delimitând o piaţă aglomerată în care grupuri de cerşetori îmbrăcaţi în zdrenţe, sprijiniţi în cârje, cu un aspect lichefiat, redat în tuşe nervoase, adună de pe jos banii milei (în stânga) sau primesc un bol cu mâncare (în partea dreaptă). Evenimentul descris pare a se întâmpla rar şi presupune pericolul manifestării violenţei, fapt sugerat de prezenţa privitorilor la ferestre şi prezenţa marginală a soldaţilor (registrul inferior, dreapta).

Atrage atenţia, în special, regia de lumină şi culoare a lucrării realizate într-o manieră hipocromatică. Tonurile de gri galben cu irizări verzui converg asemenea

unei prăbuşiri interioare, închizându-se progresiv spre verde, centrând compoziţia în reprezentarea întunecată a umbrei din jurul fântânii aflate în mijlocul pieţei.

Deşi personajele reprezentate sunt lipsite de precizare fizionomică, execuţia impresionistă, rapidă, asigură acestui tablou dinamismul necesar descrierii narative.

Cei trei eremiţi inv. 708

ulei pe lemn, 74 x 92 cm

Tradiţional considerată un mijloc de captare a luminii şi de cultivare a spiritului tonic, tuşa largă, energică, exprimă contrariul în maniera originală a lui Alessandro Magnasco, încătuşând realitatea ca într-o sumbră pânză de păianjen, după cum putem observa în acest tablou.

De această dată pictorul alege limbajul fantastic, vizionar, în redarea aparent contradictorie a trei eremiţi izolaţi în raport cu lumea (simbolizată prin oraşul din plan îndepărtat), dar alegând să rămână împreună.

Dincolo de simbolistica trinitară, lucrarea descrie atmosfera apăsătoare a unei vieţi trăite în aşteptarea morţii, depersonalizată prin asceză, interiorizată, marcată de renunţare.

Tabloul reprezintă un peisaj conceput pe două planuri: un prim-plan ce deţine trei pătrimi din suprafaţa pânzei (dominat de râpe, coline, roci, arbuşti) şi un plan secund (ilustrând cerul senin) delimitat de linia orizontului.

Maniera de redare a naturii, a teluricului, copleşeşte şi în acelaşi timp pune în evidenţă personajele. Singuri, deşi împreună, cei trei bărbaţi sunt reprezentaţi pe un fragment de stâncă, în mijlocul unui cimitir, asemenea unor naufragiaţi pe o insulă, copleşiţi de vegetaţia abundentă, întunecată. Contrastând puternic cu registrele inferioare, deasupra acestei scene a abandonării este desfăşurat un cer plin de strălucire, descris în nuanţe de albastru ceruleum şi turcoaz, accentuat de norii în a căror transparenţă se desluşeşte evidenţa unei lumini cu o substanţă aparte, nelumească.

ROSALBA CARRIERA (1675 – 1757)

Rosalba Carriera s-a născut la Veneţia, într-o familie din clasa de mijloc.

Odată cu popularizarea practicii prizării tutunului, a început să picteze miniaturi pentru cutiile speciale din argint, fiind primul pictor care a folosit fildeşul în acest scop.

A devenit o importantă şi foarte apreciată portretistă al Rococoului italian, domeniu în care face o muncă de pionierat prin folosirea exclusivă a pastelului, fiind răsplătită cu titlul de merit academic al Academiei Romane di San Luca. Stilul ei miniatural a constituit o atracţie turistică pentru vizitatorii Veneţiei şi o modă pentru tinerii nobili. În anul 1721 a călătorit la Paris, unde a fost copleşită de comenzi, chiar şi de către membrii casei regale.

Autoportret inv. 186

guaşă pe fildeş, 10 x 8,5 cm

Carriera a pictat mai multe autoportrete dintre care unul se află în Pinacoteca Brukenthal, înfăţişând-o la maturitate, în acord cu descrierile vremii: o faţă comună, lipsită de frumuseţe, distingându-se însă prin blândeţe şi eleganţa vestimentaţiei.

Lucrarea face dovada unor calităţi artistice deosebite, evidenţiindu-se prin picturalitate şi paleta cromatică specială, ţinută în tonalităţi de albastru ceruleum, gri perlat şi alb ivoriu.

Artista este reprezentată la masa de lucru, alături de atributele ocupaţiei sale, mâna dreaptă atingând delicat hârtia caietului de desen.

Înclinaţia spre tristeţe şi depresie ce a urmărit-o în viaţă răzbate şi din acest autoportret. Rosalba nu s-a măritat niciodată. Deşi a avut mulţi prieteni şi admiratori

ai talentului ei, nu a reuşit să se facă iubită. Spre sfârşitul vieţii a orbit, suferind două operaţii de cataractă nereuşite, stingându-se singură, într-o mică vilă din preajma Veneţiei.

Portret de femeie inv. 3184

guaşă pe fildeş, 8,5 x 6,5 cm

Portretele Rosalbei Carriera au fost încă de la începuturi admirate pentru competenţă, reprezentările fiind aproape întotdeauna bust, cu corpul răsucit uşor şi faţa întoarsă pentru a întâlni ochii privitorului. Stilul artistei se remarcă printr-o uimitoare abilitate de a reda textura şi prin realismul reprezentării aurului, dantelei, blănii, bijuteriilor şi accesoriilor florale, pielii şi părului, toate aceste detalii alăturându-se pentru a descrie o viaţă somptuoasă şi pentru a ne înfăţişa comanditari influenţi.

Portretul de femeie reprezintă o tânără îmbrăcată în rochie specifică epocii, cu dantele ce marchează braţul, linia decolteului şi a gâtului.

Trăsăturile chipului sunt delicate, artista insistând asupra conturului ochilor alungiţi, gurii, nasului şi sprâncenelor redate cu minuţie şi realism.

Cromatica în tonuri de alb şi albastru este încălzită de accentele în galben şi portocaliu, aşezate echilibrat prin intermediul petalelor ornamentelor florale din păr şi corsaj, al nuanţelor de redare a pălăriei de pe spătarul scaunului şi al fragmentului de material textil ce protejează căţeluşul din braţele personajului.

Delicateţea şi inefabilul tratării, marginile moi şi tuşele înflorite, reprezentarea pe un fond neutru, sunt menite să evidenţieze frumuseţea şi feminitatea modelului.

HYACINTHE RIGAUD (1659 – 1743) - şcoala

Purtător al unui nume impresionant – Hiacinto Francisco Honorat Mathias Pere-Martir Andreu Joan Rigau, pictorul căruia i-a fost atribuit acest tablou s-a născut în Perpignan. A studiat la Montpellier şi Lyon înainte de a ajunge la Paris în anul 1681, refuzând cu consecvenţă, de-a lungul întregii sale vieţi, să viziteze Italia.

Lucrările lui Hyacinthe Rigaud vădesc o grijă deosebită pentru caracteristici, începând cu dimensiunea portretului (celebrul portret al lui Ludovic al XIV-lea având 2,72 x 1,94 m), continuând cu detaliile costumelor şi gesturile specifice, prin ele indicându-se funcţia ocupată în stat de comanditarul tabloului. Instinctul pentru poze impresionante nu a alterat însă capacitatea artistului de a capta fotografic fizionomia, vestimentaţia şi decorurile din fundal, picturile lui fiind considerate surse documentare preţioase în prezent. Pe de altă parte, în portretele neoficiale, Rigaud vădeşte un realism aflat sub influenţa lui Rembrandt.

Portret de bărbat (cunoscut ca *Le Nôtre, grădinarul lui Ludovic al XIV-lea*) **inv. 953**
ulei pe pânză, 41 x 31 cm

Portretul aflat în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal ne înfăţişează un bărbat tânăr, redat într-o atitudine graţioasă, însă fără a fi abandonat un anumit realism. Lipsa asemănării cu alte portrete şi micile dimensiuni ale lucrării infirmă ceea ce s-a crezut multă vreme: faptul că subiectul reprezentat este André Le Nôtre (1613–1700). Personalitate marcantă a epocii sale, Le Nôtre a fost arhitectul peisagist după a cărui viziune a fost amenajat parcul palatului Versailles, în urma sa rămânând o impresionantă tradiţie nu doar estetică, ci şi ideologică.

Cu atât mai mult, portretul nu poate fi cel al unei persoane a cărei preocupare o constituiau grădinile cu cât vom considera reprezentarea de fundal nepotrivită (coronamentele ofilite ale unor copaci în toamnă, secondând un ansamblu statuar reprezentându-i pe Venus şi Cupidon). Putem remarca totuşi meritul documentar al redării costumaţiei de epocă, marcată de faldurile mantiei roşii. Poza tânărului este una elegantă, pictorul conferindu-i o demnitate statuară prin intermediul postamentului

de piatră pe care acesta îşi sprijină cotul şi prin realizarea unei corespondenţe compoziţionale în raport cu statuile din fundal.

Pe lângă discuţia asupra identităţii celui reprezentat în portret, lucrării i-a fost contestată de către unii specialişti şi atribuirea ei pictorului Hyacinthe Rigaud, considerându-se mai degrabă a aparţine şcolii acestuia sau creaţiei unui pictor ce a lucrat în maniera lui Rigaud.

FRANS VAN MIERIS I, zis CEL BĂTRÂN (1635 – 1681)

Născut într-o familie de aurari din Leiden, Frans van Mieris I a fost instruit de Gerrit Dou care l-a numit *un prinţ între elevii mei*. Ulterior, va învăţa de la Abraham van den Tempel meşteşugul redării texturii diverselor materiale. A fost foarte apreciat în oraşul său, unde a rămas întreaga viaţă, fiind îngropat în biserica Sfântul Petru, alături de elita locală. Deşi contemporanii l-au considerat una dintre figurile marcante ale picturii olandeze a secolului al XVII-lea, începând cu secolul al XVIII-lea interesul pentru arta sa a scăzut în intensitate.

A lucrat pentru arhiducele Leopold şi pentru Cosimo al III-lea de Medici.

Deşi de amploare şi intens lucrativă, practica atelierului condus de van Mieris nu a căzut niciodată în ispita facilului sau a superficialităţii. Artistul a păstrat, asemenea unei constante, aceeaşi abordare extrem de elaborată ce presupunea sute de ore de muncă pentru o singură lucrare. Succesul lui s-a datorat în principal tehnicii meticuloase (în straturi foarte subţiri de vopsea, pe suprafeţe fine din lemn sau cupru, astfel încât tuşa devenea aproape invizibilă), sofisticatei înţelegeri a culorii şi a compoziţiei.

Deşi este cunoscut în principal pentru scene de gen, Frans van Mieris I a fost şi un remarcabil pictor de portrete pentru care au pozat mai ales persoanele importante ale timpului, redate în lucrări rafinate, după standardele idealurilor clasicismului antic (consacrate în deceniul al şaptelea al secolului al XVII-lea) şi aşezate în decoruri inspirate (arhitectură monumentală, sculpturi din marmură). Un aspect interesant al viziunii artistului asupra lucrărilor sale este dat de accentele alegorice adăugate atât scenelor de gen, cât şi portretelor, conferindu-le înţelesuri profunde.

Bărbat cu pipă la fereastră inv. 3185

ulei pe lemn, 19,8 x 15,7 cm

Bărbatul reprezentat în această lucrare a fost surprins în momentul umplerii pipei, în faţa unei ferestre încadrate la dreapta prin viţa de vie în rod, pe pervaz aflându-se o sticlă de vin, o cutie din argint pentru tutun şi o scoică. Vestimentaţia sa este astfel compusă încât să ofere prilejul redării diferitelor texturi: vestă de piele întoarsă, pălărie cu pană albă, cămaşă neagră de catifea, guler şi manşete din dantelă.

Din punct de vedere cromatic, lucrarea este centrată în tonurile cărămizii ale borului pălăriei, umbrelor chipului, buzelor şi părului cu nuanţe roşcate.

În registrul inferior este trecut anul realizării portretului: MDCLVIII (1658).

Bărbat cu pipă face parte dintr-o serie mai amplă de portrete în care personajele sunt reprezentate în ancadramentul ferestrei: *Bătrânul violonist* (1660), *Băiat suflând baloane de săpun* (1663), *Autoportret cu alăută* (1674), această tematică predilectă concretizându-se deplin prin *Alegoria* (1670 – 1680) în care reprezentarea femeii din fereastră devine un pretext pentru afişarea mai multor obiecte cu valoare simbolică.

Şi în tabloul din galeria Muzeului Brukenthal pot fi desluşite o sumă de simboluri. Remarcăm poziţionarea personajului între viţa de vie cățărătoare, din care un vrej se întinde spre el, şi grupul de obiecte de pe pervazul de piatră al ferestrei. Dacă viţa de vie este în general un simbol al vieţii şi trăirii creştine, în pictura olandeză a secolului al XVII-lea scenele în care personajele consumă vin făceau trimitere la o condiţie desfrânată. Putem afirma că metafora este aceea a oscilării între chemarea vieţii spirituale şi tentaţia de a investiga noile posibilităţi ale plăcerii (scoica în pictura olandeză a vremii simboliza descoperirile geografice, exotismul, bogăţia provenită din depărtări, dar şi senzualitatea).

Despre Mieris s-a spus că se află pe al doilea loc după Rembrandt în ceea ce priveşte numărul de autoportrete pictate. Ipoteza potrivit căreia această lucrare constituie un autoportret este una plauzibilă (datorită mobilităţii feţei din această reprezentare, doar linia nasului şi a sprâncenelor dovedesc asemănări fizionomice cu alte portrete). Preocupat mai ales de emoţia umană şi felul în care personajele interacţionează între ele, după cum a dovedit-o în tablourile sale de gen, pictorul ne priveşte de această dată de la o fereastră atemporală, cu expresia zâmbitoare şi privirea încântată a celui care se pregăteşte să salute o persoană binecunoscută.

PIETER BRUEGEL I, zis CEL BĂTRÂN (c. 1525 – 1569)

Exponent celebru al Renaşterii flamande, Pieter Bruegel a fost supranumit *Ţăranul,* pentru specializarea în peisaje populate de ţărani. În pofida poreclei primite, s-a dovedit departe de a fi caracterizat printr-un profil rustic, ucenicind sub îndrumarea lui Pieter Coecke van Aelst şi călătorind în Italia pentru documentare. La data afirmării, în jurul anului 1560, între comanditarii artei sale se aflau intelectualii de vază şi bancherii din Anvers. În aceeaşi perioadă alege să-şi semneze patronimul fără litera *h.*

Lucrarea expusă în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal este semnată în registrul inferior dreapta: *P. BRUEGEL.* Există trei versiuni similare ale acestei lucrări, aflate la Kunsthistorisches Museum (Viena), Hampton Court (Londra) şi într-o colecţie privată (Japonia). Paternitatea tabloului a generat multiple discuţii, fiind atribuit atât creaţiei lui Pieter Bruegel cel Bătrân, cât şi fidelei capacităţi de reproducere a fiului acestuia – Pieter Brueghel cel Tânăr. Potrivit ultimelor aprecieri, desenul preliminar şi o parte din compoziţie au fost atribuite lui Bruegel I, la realizarea lucrării contribuind un colaborator al maestrului.

În prezent se cunosc doar 45 de picturi autentificate, aparţinându-i lui Pieter Bruegel I.

Uciderea pruncilor inv. 148

ulei pe lemn, 115,5 x 164 cm

Pictura lui Bruegel a fost caracterizată ca fiind pământească, lipsită de sentimentalisme, o ilustrare vie a ritualurilor vieţii satului. Unul dintre cele mai bune exemple ale acestei atitudini artistice este *Uciderea pruncilor,* o lucrare în care tema biblică (Mt. 2, 16-19) se dovedeşte a fi doar un pretext pentru descrierea campaniei armate de pedepsire a unei localităţi liniştite din Brabant.

Datorită faptului că scena prezintă evenimente sângeroase, a fost aşezată în relaţie cu rolul jucat de ducele de Alba în atrocităţile săvârşite de spanioli asupra zonei de sud a Ţărilor de Jos (1567), personajul cu vestimentaţie neagră, aflat în mijlocul grupului de războinici, fiind asociat acestei personalităţi istorice. Asemănarea este susţinută de portretul ducelui, realizat de Willern Key în anul 1568.

Redat într-o armură neagră, Fernando Álvarez de Toledo (1508 – 1583) pare portretizat în raport direct cu *Legenda neagră,* naraţiune depănată începând cu secolul al XIII-lea, având drept subiect cruzimea, setea de sânge şi fanatismul religios al spaniolilor. În secolul al XVI-lea această creaţie a fost alimentată de faptele Inchiziţiei, de respingerea atrocităţilor comise în timpul colonizării Americilor şi de acţiunile ducelui în Ţările de Jos, unde a fost trimis pentru a potoli erezia protestantă şi revolta politică. În anul 1567 trupele spaniole au atacat Anvers-ul timp de 3 zile, comiţând ucideri, jafuri şi incendieri, acesta fiind, potrivit unor opinii, anul realizării tabloului.

Deşi cunoscută în cultura românească prin sintagma *Uciderea pruncilor,* tema lucrării îşi dezvăluie adevăratele sale implicaţii în formula sa apuseană: *Uciderea inocenţilor,* copiii ucişi constituind proiecţiile simbolice ale victimelor opresiunii istorice.

Din punct de vedere compoziţional, tabloul are un evident caracter narativ, cu desfăşurare dinspre stânga registrului superior spre registrul inferior dreapta, alăturând o sumă de scene individuale, după cum o campanie militară lasă în urmă cumplitele tragedii personale ale atâtor destine frânte. Evenimentul este surprins cu

realism, într-o elaborată dinamică a corpurilor şi atitudinilor, redând un spectru vast de reacţii umane de la rezistenţă la implorarea milei, de la disperare la o deznădăjduită renunţare. O antiteză atent urmărită opune agitaţiei disperate a oamenilor statuara împietrire a grupului de soldaţi din centrul compoziţiei, protejându-şi conducătorul, asemenea unor inexorabili îngeri ai morţii.

Cromatica rece – dominată de alb, cerul de sticlă – echilibrat compoziţional de fragmentul de iaz îngheţat din registrul inferior, aşază peste zbaterea şi durerea umană o încremenire atemporală ce ne dezvăluie concepţia despre moarte a pictorului care a trecut pragul acestei lumi la vârsta de 44 de ani, în plină putere creativă: moartea este o mare nedreptate, o clipă de gheaţă, neaşteptată, ce nu poate fi topită nici de iubire, nici de împotrivire, nici chiar de lipsa de vină a victimei sale.

ŞCOALA FLAMANDĂ-OLANDEZĂ

PICTURA FLAMANDĂ ŞI OLANDEZĂ

Comerţul desfăşurat în portul din Bruges şi industria textilă reprezentată de Ghent au transformat teritoriile flamande în cea mai bogată zonă a Europei, la sfârşitul secolului al XV-lea. Curtea burgundă rezida mai ales în aceste oraşe. Nobilii şi negustorii bogaţi îşi exercitau patronatul asupra artiştilor, promovând astfel o clasă de pictori cu educaţie temeinică, admiraţi şi solicitaţi pe tot cuprinsul continentului (în special prin intermediul frecventelor schimburi comerciale între Ţările de Jos şi Italia de Nord).

Renaşterea în Ţările de Jos a coincis cu o perioadă istorică agitată a acestei regiuni. După intrarea sub dominaţia ducilor de Burgundia, la începutul secolului al XVI-lea, cele Şaptesprezece Provincii au constituit din punct de vedere cultural şi economic una dintre cele mai bogate părţi ale Europei. Odată cu instaurarea stăpânirii spaniole în sudul Ţărilor de Jos (Flandra), în ultimul sfert al aceluiaşi veac, zona nordică s-a delimitat prin conservarea independenţei, grupându-se sub forma Provinciilor Unite (Olanda).

Astfel, în provinciile sudice continuă să fie promovat Catolicismul, instituţiile bisericeşti contribuind la orientarea opţiunilor în materie de artă a claselor de mijloc ce prosperau de pe urma unui comerţ înfloritor. În provinciile nordice, Protestantismul a dus la cultivarea unei mentalităţi specifice în raport cu delimitarea persoanei şi posesiunilor sale. Dominaţia spaniolă din timpul lui Carol al V-lea, Umanismul şi Reforma, rebeliunea şi devastatorul război religios au determinat ruina Flandrei, balanţa înclinându-se spre Nord, ducând la afirmarea unei glorioase perioade olandeze ce a fost numită *de aur* şi care avea să se reflecte pe deplin asupra artelor în general şi asupra picturii în special.

Renaşterea nordică dezvoltă un registru propriu al exprimării, evitând să abandoneze religia şi adevărul în favoarea frumuseţii şi aparenţei, continuând să conserve o serie de elemente gotice (Marinus van Reymerswaele – *Sfântul Ieronim în scriptorium*). Cultivarea filonului clasic nu dobândeşte centralitate, *Renaşterea* semnificând mai mult o întoarcere la natură şi frumuseţe pământească, promovând totuşi un stil narativ. Concepţia modernă, puternic contrastantă cu arta tradiţională a epocii, se va afirma prin intermediul lucrărilor lui Hieronymus Bosch – greu de înţeles, stranii, introducând privitorul într-o lume onirică.

După anul 1550, pictorii flamanzi şi olandezi dovedesc din ce în ce mai mult interes pentru natură, îndreptându-se spre un stil ce încorporează elementele renascentiste şi care duce spre temele marilor pictori ai Barocului flamand şi olandez. Adevăratul geniu între aceşti pictori a fost Pieter Bruegel cel Bătrân, cunoscut pentru importanţa pe care a acordat-o peisajelor sale şi condiţiei fireşti a naturii umane, alegând să picteze ţărani în locul prinţilor, înfăţişând în om un antierou uneori tragic, alteori comic şi chiar grotesc. O lucrare pictată în această concepţie, înfăţişându-ne un *Peisaj de iarnă cu capcană de păsări*, constituie o copie realizată de Pieter Brueghel al II-lea după una dintre lucrările celebre ale tatălui său, putând fi admirată în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal.

Secolul al XVI-lea aduce la nord de munţii Alpi delimitări şi diversificarea tendinţelor atât în reflectarea contextului artistic european, cât şi în contextul artistic regional.

Prima vârstă a picturii flamande a fost cea a popularizării tehnicii în ulei, cu rădăcini în pictura miniaturală a Goticului târziu. Această etapă este reprezentată de Jan van Eyck, Hans Memling (van Eyck – *Omul cu tichie albastră* şi Memling – *Portret de bărbat citind* şi *Portret de femeie rugându-se*), Hugo van der Goes şi Roger van der Weyden.

Deşi odată cu debutul secolului al XVI-lea influenţa Renaşterii italiene a crescut în impactul avut asupra pictorilor flamanzi, rezultatul s-a dovedit a fi foarte diferit de pictura italiană renascentistă specifică. Exercitarea dominaţiei spaniole a fost resimţită din ce în ce mai brutal în viaţa provinciilor sudice, marcând existenţa oamenilor simpli, după cum ne transmite Pieter Bruegel cel Bătrân în lucrarea sa *Uciderea pruncilor*.

Începând cu sfârşitul secolului al XVI-lea, flamanzii se refugiază în Olanda, ferindu-se din calea războiului religios. După Războiul de Opt Ani, închiderea portului Anvers a pus capăt semnificaţiei economice şi culturale a Flandrei. Fiu al unui avocat protestant refugiat din calea prigoanei religioase, Peter Paul Rubens a dominat perioada Baroc a artei în spaţiul Ţărilor de Jos, alături de Jacob Jordaens (Rubens – *Sfântul Ignatius de Loyola* şi *Sfântul Franciscus Xaverius*, Jordaens – *Sfânta Familie* şi *Vara*) şi Anton van Dyck.

Vârsta de Aur a picturii olandeze face parte din perioada cunoscută sub numele de *Vârsta de Aur a Olandei*, perioadă ce cuprinde în general secolul al XVII-lea şi în care comerţul, ştiinţa, arta au fost între cele mai admirate din lume. Pictorii acestei perioade au lăsat o profundă moştenire, după cum se vede în complexa structurare pe genuri, practicată atât în mediul artistic olandez, cât şi în cel flamand.

Pictura istorică reprezintă o categorie ce cuprinde nu doar evenimente istorice reale (Leonard Bramer – *Pilat spălându-şi mâinile*), dar şi subiecte religioase (Frans van Vriendt – *Suzana şi bătrânii*), mitologice (Hendrick van Balen I – *Judecata lui Paris*, Frans Francken al II-lea – *Neptun şi Amphitrite*), inspirate de diverse specii şi genuri literare (Pieter van Mol – *Musafirul fără haină de nuntă*) şi subiecte de factură alegorică (Abraham Janssens van Nuyssen – *Ceres, Bachus şi Venus*). Scenele dramatice, de mari dimensiuni, sunt produse în centrul specializat al Haarlemului cu mult mai rar decât în alte ţări în care comanditarul dorea să copleşească privitorul. Pictorii încearcă, în schimb, să invoce emoţia, lăsând privitorul să ia parte la o scenă ce dezvoltă interacţiuni prin înţelegerea simbolurilor, prin cromatică sau prin intermediul unei luminozităţi speciale. Olandezii devin maeştri desăvârşiţi în tratarea luminii, inspirându-se mai ales din creaţia lui Caravaggio (şcoala din Utrecht).

Pictura portretului, promovată în Haga şi Haarlem, dobândeşte importanţă în mod progresiv, începând cu secolul al XV-lea. Multe portrete au fost comisionate de persoane bogate, portretele de grup fiind comanditate de familii sau de membrii proeminenţi ai diverselor instituţii şi forme de organizare civică. Aşezarea portretelor în cadru a evoluat, de asemenea, de la reprezentarea formală, marcată de o oarecare înţepenire, la atenţia acordată celor mai mici detalii ale hainelor, mobilei şi altor atribute ale poziţiei persoanei în societate sau ale profilului personalităţii acesteia (Maestru anonim – *Portret de bărbat cu craniu* şi Frans van Mieris I – *Bărbat cu pipă la fereastră*). Constanta portretisticii Ţărilor de Jos rămâne însă amprenta vie cu care reprezentările umane sunt îmbogăţite (Frans Pourbus I – *Portret de bărbat blond*, Jan Harmenszoon van Bijlert – *Bătrână cu ochelari*).

Deşi în aparenţă tratează episoade ale vieţii de zi cu zi, majoritatea scenelor de gen înfăţişează în imagini proverbe şi zicători olandeze (Jan Gerritszoon van

Bronchorst – *Proxeneta*) sau au un mesaj moralizator, adesea greu de descifrat în vremurile moderne. Însă, înainte de toate, scena de gen ne oferă ocazia de a pătrunde în viaţa obişnuită a olandezilor din toate clasele sociale (David Teniers al II-lea – *Consultaţia* şi *Cârciumă ţărănească*) sau în intimitatea unei experienţe ce opreşte clipa istorică prin intensitatea ce îi este conferită (Anonim olandez – *Vânzătorul de lămâi*, Gonzales Coques – *Seria celor cinci simţuri*). Şcoala de pictură din Delft a rămas renumită pentru reprezentarea scenelor de interior, pictura de gen fiind promovată şi în Haarlem.

Pentru Renaşterea nordică, peisajul a constituit un gen major în secolul al XVII-lea. Din secolul al XVI-lea, mai ales, peisajele flamande şi, în special, cele din Anvers au consacrat un gen pictat cu precădere în atelier, din imaginaţie (Philips de Koninck – *Peisaj de şes olandez*). Curând, această practică a fost schimbată, peisajele olandeze adevărate, având la bază desene făcute după natură (Joos de Momper – *Peisaj montan cu moară*), începând să prevaleze. Între subiectele favorite putem enumera dunele (Philips Wouwerman – *Micul pod de lemn*), iarna şi canalele îngheţate (Nicolaes Pieterszoon Berchem – *Peisaj de iarnă*), marinele. Cea mai importantă şcoală de peisaj a constituit-o centrul artistic de la Bruxelles, alături de Amsterdam, Haga, Dortrecht şi Utrecht.

Naturile statice s-au dovedit, în contextul artei flamande şi olandeze, o foarte bună oportunitate prin care pictorul îşi putea demonstra talentul în redarea texturilor şi suprafeţelor (Frans Snyders – *Bucătăreasa*), asociate efectelor realiste de lumină. Odată cu epoca descoperirilor geografice, subiecte ce includeau fructe şi flori exotice, provenite din tărâmuri îndepărtate prin intermediul unui sistem comercial înfloritor, au început să crească din ce în ce mai mult în audienţă (Joris van Son – *Ghirlandă de fructe*). Pictorii din Leiden, Haga şi Amsterdam au excelat în acest gen.

Colecţia de pictură flamandă şi olandeză din cadrul Pinacotecii Brukenthal cuprinde aproximativ 450* de lucrări realizate în secolele al XVI-lea, al XVII-lea şi al XVIII-lea, cu o evidenţiere specială a producţiei de pictură realizată pe parcursul *Vârstei de Aur a artei olandeze* – secolul al XVII-lea.

* Datorită dinamicii conţinutului fondului de pictură europeană şi relativ recentei sale cercetări sistematice (mai ales după 1990), au fost şi sunt în continuare operate atribuiri şi reatribuiri, fapt ce face ca precizarea unui număr exact de lucrări pentru fiecare şcoală de pictură în parte să fie încă imposibilă.

MARINUS VAN REYMERSWAELE (c. 1490 – c. 1546)

Artist olandez cu studii la Universitatea din Louvain, Marinus a dobândit meşteşugul picturii în Anvers, trăind cea mai mare parte a vieţii sale în Reymerswaele (un mic oraş din Zeeland, Olanda). Pictând în spiritul Manierismului flamand, tematica majorităţii lucrărilor sale priveşte realitatea socială contemporană, limitându-se la un număr redus de subiecte ce surprind atmosfera birourilor de avocatură sau a celor în care au loc operaţiuni financiare. Acest gen de tablouri sunt lucrate într-o evidentă intenţie satirică, hrănită de spiritul lui Erasmus, derivându-şi tratarea artistică de la Quinten Massys. Pe de altă parte, liniatura sa definită drept grea, agresivă, aproape expresionistă, are o intensitate şi o forţă de penetrare influenţată de opera lui Albrecht Dürer.

Activ susţinător al Reformei protestante, Marinus van Reymerswaele a tratat cu predilecţie doar două teme de factură religioasă: *Chemarea lui Matei la apostolat* şi *Sfântul Ieronim în scriptorium*. Cea dintâi dintre aceste două teme presupune o potrivită trecere dinspre domeniul tematic social spre cel religios, prin surprinderea convertirii lui Matei de la condiţia de vameş la cea de apostol. Cea de a doua temă are complexe semnificaţii ancorate în viaţa religioasă contemporană pictorului.

Sfântul Ieronim în scriptorium inv. 983

ulei pe lemn, 84 x 82 cm

Fiind unul dintre cei mai importanţi părinţi şi scriitori bisericeşti ai Catolicismului, Ieronim (c. 340/347 – 420) se distinge prin traducerea *Bibliei* în limba latină (începând cu anul 386), traducere recunoscută drept versiune oficială sub denumirea *Vulgata*. Datorită ocupării funcţiei de secretar al papei Damasus (în anul 382), tradiţia iconografică apuseană i-a conferit în mod incorect atributele robei şi pălăriei de cardinal (funcţie ierarhică inexistentă în secolul al IV-lea). Ceea ce apropie spiritul Reformei de tema acestei picturi este importanţa unică pe care *Biblia* a dobândit-o atât în viziunea lutherană, potrivit principiului *Sola Scriptura*, cât şi în particularizarea personalităţii sfântului.

Marinus van Reymerswaele îl reprezintă pe Sfântul Ieronim în colţul scriptoriumului, simbol al retragerii sale din lume. Alte simboluri ale detaşării sale de valorile mundane sunt craniul (metaforă a deşertăciunii şi perisabilităţii) şi pălăria de cardinal lăsată pe spate (în sensul nesocotirii valorilor ierarhice). O sumă de atribute ale muncii de scriptorium sunt înfăţişate pe masă, sub forma instrumentelor de scris: recipientele cu cerneală şi praf de cretă, tocul (*stylus*). Activitatea de traducere este în curs de desfăşurare (fapt sugerat de prezenţa manuscrisului uneia dintre epistolele pauline), însă în mare parte finalizată, căci volumul cu ferecături este deschis la o miniatură reprezentând scena *Înălţării Domnului* – finalul Evangheliei după Marcu sau Luca.

Ceea ce atrage în mod deosebit atenţia asupra acestei lucrări, particularizând-o, este atmosfera miraculoasă, în acord cu credinţa protestantă potrivit căreia singurul izvor al revelaţiei divine este *Biblia*. Sfântul Ieronim experimentează un moment revelatoriu, asemănător celui ce a adus inspiraţia Duhului Sfânt autorilor biblici; privirea sa este concentrată şi totodată transpusă, iar gestul mâinii sale drepte sugerează ascultarea unei şoapte misterioase. Tabloul este invadat de lumină şi totuşi lumânarea este stinsă, iar faldurile în mişcare ale pânzei lui Christos de pe crucifixul din lemn indică minunea ce se înfăptuieşte.

Cromatica subliniază demersul compoziţional, de la dualitatea fundalului luminat doar pe jumătate la contrastul dintre roşul puternic al veşmintelor şi albul strălucitor al cămăşii sau al luminii căzând pe carte şi pe manuscris. Un amănunt important este uimitoarea privire a personajului şi albastrul ochilor, fără echivalent cromatic în restul compoziţiei.

FRANS VAN VRIENDT, zis FLORIS (1520 – 1570)

Fiu de pietrar, Frans van Vriendt a început prin a fi instruit în sculptură, pe care a abandonat-o în favoarea picturii. A ucenicit la Liège cu Lambert Lombard al cărui stil italienizant l-a inspirat să treacă Alpii, devenind familiar cu şcolile manieriste lombardă, florentină şi romană (între 1541 şi 1547). În anul 1540 este admis în ghilda din Anvers, deschizând o şcoală cu 120 de elevi. A pictat lucrări de mari dimensiuni pentru casele de la ţară ale nobililor Spaniei şi pentru vilele patricienilor din Anvers.

Puţine dintre lucrările lui au supravieţuit din cauza degradării şi stării proaste de conservare, dar şi pentru faptul că standardele flamande de apreciere a picturii s-au schimbat spre sfârşitul secolului al XVI-lea. Prima lucrare cunoscută ce îi aparţine datează din anul 1547, cea mai târzie fiind pictată în 1566.

Floris nu s-a remarcat prin originalitatea compoziţiei sau formei, prin îndrăzneală sau forţă, principiile de elaborare folosite fiind adaptate după modele italiene şi umbrite de procesul translării; tehnica însă vădeşte o mână virtuoasă. Celebru în

epocă tocmai pentru caracterul italienizant al creaţiei sale, acest aspect îi umbreşte astăzi pictorului deplinătatea valorii.

Suzana şi bătrânii inv. 1240

ulei pe pânză, 124,5 x 192 cm

Lucrarea reprezintă o poveste apocrifă a *Vechiului Testament*, personajul principal fiind Suzana, soţia bogatului şi respectabilului Ioachim, în casa căruia îşi petreceau adesea timpul doi judecători. Aceştia au pândit momentul îmbăierii ce avea loc în grădină, propunându-i femeii să se desfrâneze împreună cu ei. În cazul refuzului urmau să o acuze de adulter. Suzana a răspuns că preferă să fie acuzată pe nedrept decât să păcătuiască în faţa Domnului. Judecată şi condamnată la moarte, ea a fost salvată de tânărul Daniel prin care adevărul a fost adus la lumină, adevăraţii răuvoitori fiind osândiţi.

Începând cu perioada Renaşterii, această temă a fost pe larg reluată, în special pentru oportunitatea pictării nudului unei femei frumoase.

Pânza se remarcă prin varietatea suprafeţelor reprezentate: imaginea translucidă a sticlei cu ulei, imaginea piciorului în apă, natura materialelor din care sunt confecţionate piesele de îmbrăcăminte lăsate pe marginea băii.

Viziunea reprezentării Suzanei este monumentală, figurile fiind caracterizate de realism datorită expresivităţii fizionomice. Similaritatea aplecării spre dreapta a torsului fiecărui personaj în parte stabileşte un loc comun, în scopul evidenţierii posturii defensive a femeii şi posturii ofensive a celor doi bătrâni. Juxtapunerea pudorii şi îndrăznelii prin intermediul gesticii implică o anumită didactică a moralei exprimate într-un registru psihologic.

Din punct de vedere cromatic, lucrarea continuă dezvoltarea antitetică dintre partea compoziţională aflată în dreapta privitorului, în care sunt descrise corpul pal, cămaşa albă, apa şi sticla translucide (exprimând sinceritatea), şi partea stângă cu dominanta de roşu a vestimentaţiei, reflectată în figurile congestionate ale celor doi bărbaţi.

Lucrarea este semnată *F. F. F. ET IV* şi datată în anul 1565.

FRANS POURBUS I (1545 – 1581)

Frans Pourbus I s-a născut la Bruges, fiind fiul pictorului Pieter Pourbus, cunoscut pentru schemele decorative, designul arhitectural şi activitatea de cartograf. Frans a fost instruit în domeniul picturii, la început, în familie. Din 1562 s-a mutat la Anvers unde a studiat cu Frans Floris, fiind admis în ghildă în anul 1569.

A pictat subiecte istorice, religioase şi peisaje, dar a fost mai întâi de toate un foarte bun portretist. Dacă pictura sa religioasă este abordată într-un stil italienizant, asemănător celui aparţinând lui Frans Floris, portretele sale, precum şi cele ale tatălui său, sunt pictate în stilul sobru al lui Antonis Mor.

A pictat mai ales pentru exponenţii înstăriţi ai societăţii, la moartea lui existând un inventar de 20 de portrete.

Portret de bărbat blond inv. 920

ulei pe lemn, 46 x 34 cm

Portretul este datat în 1569 (anul admiterii lui Pourbus în ghilda din Anvers), prin aceasta fiind evidentă apartenenţa lucrării la opera sa de tinereţe, dar şi garantarea îndeplinirii unor exigenţe artistice.

Modelul, cu o reprezentare fizionomică trei pătrimi şi bustul uşor întors într-o parte, este descris într-o compoziţie simplă, fără însă a fi lipsită de forţa elaborării.

Odată cu noile tendinţe afirmate de Antonis Mor, portretistica flamandă depăşeşte simpla necesitate a redării fidele a personajului, încercând să pătrundă în sufletul acestuia. Un desenator bun nu este cel ce depinde întru totul de îndemânarea mâinii, ci acela care înţelege faptul că mâna redă observaţia vizuală. Încercarea de a descifra secretul unicităţii modelului uman este complicată de neclintirea unui chip ascunzând şiruri nesfârşite de gânduri, vise şi pasiuni, reflectate cu rapiditate în expresia feţei şi a ochilor.

Bărbatul din acest portret este redat într-o descriere fizionomică plină de culoare: uşoara îmbujorare, buzele roşii, ochii albaştri, părul şi barba blonde. Raportul dintre lumină şi umbră evidenţiază un chip frumos, cu pometi proeminenţi şi un aer uşor nostalgic. Tradiţionala atenţie acordată detaliilor cât mai fidele este vizibilă în descrierea la nivel tegumentar: ridurile frunţii şi cutele discrete ce subliniază linia ochilor. Faţa personajului este evidenţiată de costumul negru, cu guler înalt, subliniat de volanele marginii cămăşii albe. Pourbus este preocupat de acurateţea redării fizionomice fără a acorda atenţie expresiei, elementul în care personalitatea este subtil codificată fiind privirea.

Schema consacrată a reprezentării fizionomice trei pătrimi presupune orientarea privirii într-o parte. Însă, atunci când privirea se abate, portretul pierde o mare parte din puterea sa revelatoare. Bărbatul reprezentat în acest portret din Pinacoteca Brukenthal ne priveşte direct în ochi, realizând trecerea de la chip la omul interior. Astfel, pictura nu se limitează la suprafaţa pânzei, iar viaţa nu se limitează la suprafaţa pielii: privirea le oferă profunzime.

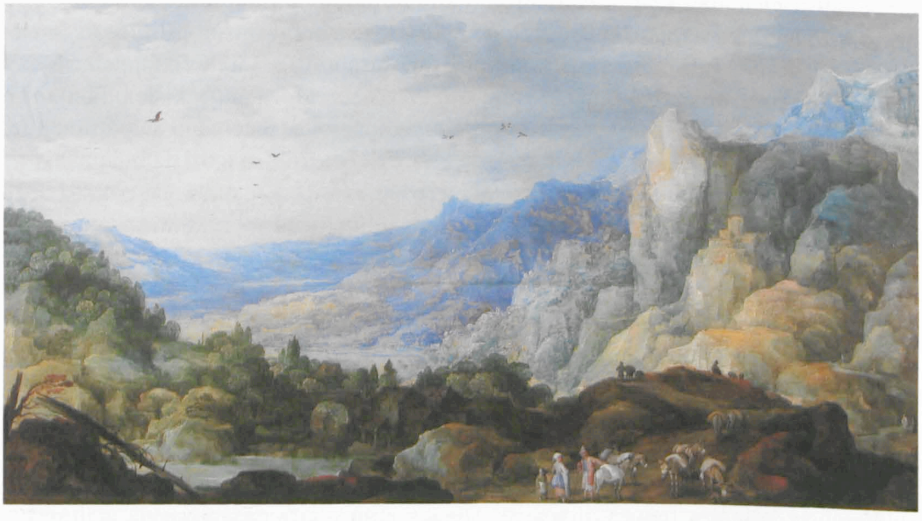
Pictorul surprinde cu fermitate caracterul sincer al modelului său şi dorinţa acestuia de a se comunica pe sine dincolo de timp sau spaţiu, însă redarea este realizată într-o manieră nedemonstrativă, fără atribute, fără indicii. *Portret de bărbat blond* nu ne face destăinuiri, nu scoate la iveală nicio taină, ci este doar o clipă din viaţa unui om, imaginea subliniind în principal ideea că persoana pe care o reprezintă continuă să fie vie.

JOOS DE MOMPER (1564 – 1634)

Joos de Momper a fost cel mai reprezentativ membru al unei familii de artişti, fiind precedat şi urmat de pictori atât în ascendenţa, cât şi în descendenţa sa genealogică. Se ştie despre pregătirea sa că a început sub îndrumarea tatălui pictor, însă doar se presupune faptul că ar fi vizitat Italia între 1580 şi 1590, călătorie ce i-ar fi îngăduit să vadă formaţiuni muntoase.

Joos a trăit întreaga sa viaţă în Anvers. Cu toate acestea, lucrările lui sunt constant marcate de prezenţa impunătoare a unor munţi înalţi, fapt ce s-ar putea justifica doar prin traversarea Alpilor într-un anumit moment al vieţii sale.

ulei pe lemn, 53 x 82 cm



Începând cu arta Italiei renascentiste şi studiul perspectivei, s-a acordat din ce în ce mai multă atenţie reprezentării decorului în care este descris subiectul, în acord cu formulele convenţionale deja consacrate.

Giorgione şi pictorii veneţieni au excelat în genul compoziţiilor pastorale ce amintesc de scenele din literatura clasică. Lucrările flamande vor aduce o contribuţie importantă prin redarea detaliilor minuţioase ale peisajului.

În timpul Reformei şi în perioada ce a urmat, numărul subiectelor cu tematică religioasă s-a redus drastic, în consecinţă numeroşi artişti specializându-se în genul peisajului pe care îl accentuează în raport cu scena religioasă, potrivit exemplului lui Pieter Bruegel cel Bătrân. La Roma, artiştii olandezi conduşi de Gilles van Coninxloo au iniţiat conceptul peisajului ideal.

Din secolul al XVII-lea, tendinţa olandeză spre realism, ce a debutat cu Jan van Goyen (1596 – 1656), îi determină pe pictori să picteze ceea ce cădea sub directa lor observaţie.

Privind *Peisaj stâncos cu moară* ne aflăm în faţa unei lucrări atractive, reprezentând un peisaj înalt. Cel de al doilea plan se prelungeşte armonios, într-o dezvoltare gradată, spre perspectivă. Formula urmărită este cea consacrată în arta nordică: un prim-plan dominat de brunuri, un plan median în nuanţe de verde şi o panoramă albastră în fundal. Personaje umane miniaturale apar în prim-plan în timp ce pe cer sunt reprezentate câteva păsări menite să potenţeze impresia de profunzime a spaţiului.

Contururile lucrării sunt bine precizate, în timp ce transparenţa fundalului este progresivă în mod direct proporţional cu depărtarea. Cromatica este bogată în tonuri de la portocaliu la galben, de la verde crud la albastru. Dominanta albastră se deschide spre alb în apropierea orizontului, stabilind un puternic contrast cu planul apropiat.

Culoarea, raportarea dimensiunilor, senzaţia depărtării ne descoperă persoana pictorului a fi marcată de o sensibilitate romantică. El este capabil să realizeze trecerea de la peisajul manierist la cel de tip realist, caracteristic pentru arta olandeză a

secolului al XVII-lea, după cum este capabil să redea cu realism imagini păstrate cu fidelitate în memorie. În fond, specificul fermecător al artei lui Joos de Momper rezidă într-o călătorie ce va rămâne pentru noi doar o simplă ipoteză.

ABRAHAM JANSSENS VAN NUYSSEN (1575 – 1632)

Pictor flamand activ în perioada Barocului, van Nuyssen s-a născut la Anvers şi a studiat cu romanistul Jan Snellinck. Deşi a trăit majoritatea vieţii în oraşul natal, a întreprins o vizită la Roma în anul 1598. În jurul anului 1601, la admiterea sa în ghildă, picta în stil manierist. Începând cu anul 1609 pictura lui va deveni mai solidă şi mai sobră, adoptând un tipar clasic, ilustrând o bună cunoaştere a operei lui Caravaggio.

A pictat lucrări mitologice, religioase, alegorice, într-un stil energic şi dens, cu forme sculpturale emergente din contrastul umbră – lumină.

Până la consacrarea lui Rubens, a fost considerat cel mai bun pictor istoric al timpului său. Stilurile celor doi nu sunt asemănătoare. În corectitudinea desenului Janssens îl întrece pe Rubens, în compoziţii îndrăzneţe şi tratarea nudului îl egalează, dar în culoare, libertatea generală a dispoziţiei şi tuşă s-a lăsat depăşit.

Maestru al clarobscurului, cu o aplecare specială spre contraste puternice între lumină şi umbră, artistul a fost unul dintre cei mai puternici şi individuali pictori flamanzi. Spre finalul vieţii pictura sa poate fi definită ca aparţinând unui spirit manierist târziu, alăturat unui conglomerat de tendinţe artistice contemporane, filtrate prin propria viziune artistică.

Ceres, Bachus şi Venus inv. 597

ulei pe pânză, 183,8 x 235

Subiectul picturii este inspirat de celebra replică 4:732 *Sine Cerere et Libero* (Bachus) *friget Venus* (*Fără Ceres şi Bachus, Venus îngheaţă*) din piesa *Eunucul* de Publius Terentius Afer, putând fi încadrat în tematica mai largă a banchetelor zeilor, categorie ce a beneficiat de o largă audienţă în pictura Ţărilor de Jos.

Compoziţia este prezentată ca o scenă mitologică al cărei caracter este alegoric. Persoanele celor trei zei sunt identificabile prin intermediul atributelor: în dreapta se află Ceres (zeiţa culturilor de cereale, a agriculturii şi a forţelor regenerative ale naturii) cu o cunună din spice de grâu, sprijinindu-se pe cornul abundenţei; Bachus (zeul vinului care putea inspira muzica şi poezia) poartă o cunună din frunze de viţă de vie, ridicând un potir cu vin; Venus (zeiţa frumuseţii şi a iubirii de tip erotic) este înfăţişată cu atributul celor doi porumbei, alături de fiul ei Cupidon. Gesturile zeilor Ceres şi Bachus se îndreaptă către Venus într-o exprimare metaforică a faptului că iubirea fizică este vie, alături de abundenţa mâncării şi a vinului, înscriind lucrarea în registrul epicureic al exaltării voluptăţii şi al plăcerii de a trăi.

Sub aspect compoziţional *Ceres, Bachus şi Venus* impresionează prin complexitatea realizării artistice. Din liniatura şi postura corpurilor personajelor, precum şi din fragmentele arhitectonice cu coloane, răzbat armoniile spiritului clasicismului italian. Pe de altă parte, cornul abundenţei constituie de fapt o natură statică cu legume şi fructe, pictată în cea mai pură tradiţie a Manierismului flamand.

O serie de elemente simbolice întregesc semnificaţiile vitalităţii glorificate: cele două torţe simetrice sugerează interdependenţa dintre focul vieţii şi focul iubirii, cascada şi fântâna arteziană din planul secund indică ritmurile alternative ale vieţii.

Cromatica lucrării este consecventă descrierii bogate în simboluri şi alegorii: Ceres este înveşmântată în culorile soarelui şi ale cerului, Bachus în culorile specifice toamnei şi viei în rod, iar Venus în culoarea consacrată a iubirii.

HENDRICK VAN BALEN I (1575 – 1632)

Pictor manierist, activ mai ales în Anvers, van Balen a practicat un stil marcat de influenţe italiene, a căror sorginte poate fi identificată în posibila sa instruire de către un artist italian. Perioadei de ucenicie i se adaugă vizita întreprinsă în Italia, între anii 1595 şi 1600. A devenit membru al ghildei Sf. Luca în 1592, din 1602 afirmându-se ca profesor. A fost un foarte cunoscut maestru, între cei mai importanţi elevi ai săi aflându-se van Anton van Dyck şi Frans Snyders; de asemenea, trei dintre fiii lui au fost pictori.

Hendrick este cunoscut pentru piesele de altar de mari dimensiuni şi subiectele mitologice în format mic, pictate pe stejar sau cupru.

Judecata lui Paris inv. 48

ulei pe cupru, 42 x 53 cm

Personajele acestei compoziţii sunt Hera (partenera lui Zeus la conducerea zeilor şi protectoarea căsătoriei), Atena (zeiţa înţelepciunii şi a războiului), Afrodita (zeiţa frumuseţii şi a iubirii erotice), Amor (fiul Afroditei), Hermes (mesagerul zeilor) şi Paris.

Relatarea mitologică începe cu un banchet al zeilor la care Eris (zeiţa discordiei) nu a fost invitată. Darul ei, constând într-un măr de aur, s-a rostogolit pe masa festivă, purtând inscripţia *Celei mai frumoase*. Mărul a fost revendicat de cele trei zeiţe

reprezentate în tablou, judecata atribuirii având loc pe muntele Ida, în Frigia. În schimbul trofeului, Atena i-a oferit tânărului Paris înţelepciune şi pricepere în luptă, Hera – putere nelimitată, Afrodita – cea mai frumoasă dintre muritoare (Elena din Troia).

Episodul mitologic al judecăţii lui Paris a constituit o temă predilectă în vremea lui van Balen, prilejuind conceperea şi realizarea unui subiect de gen, cu accentuat rol decorativ.

Naraţiunea acestei lucrări descrie momentul în care Paris îi oferă mărul de aur zeiţei frumuseţii, încurajat fiind de Hermes. Tratarea este specifică eleganţei manieriste prin arabescul contururilor şi gestica largă. Calitatea paletei cromatice cuprinde tonuri delicate de verde, albastru, roşu, trandafiriu şi griuri colorate, folosite pentru redarea umbrelor ce reliefează carnaţia.

Scena se desfăşoară într-o poiană, fiind centrată din punct de vedere compoziţional în persoana Afroditei, singura zeiţă a cărei nuditate este ostentativă. Ea este individualizată prin via culoare albastră a mantiei în raport cu cromatica pe tonuri mai pale a mantiilor celorlalte personaje. Precizarea axei lucrării este realizată prin prelungirea ascendentă a liniaturii trupului zeiţei cu grupul celor doi putti care o încoronează.

Din punct de vedere compoziţional se poate observa faptul că perspectiva nu mai constituie obiectivul central, dominante fiind reprezentarea anatomică şi sensibila linie a trasării proporţiilor elongate.

Lucrarea este semnată: *H. V. Bal. Fe* (cit) şi datată în anul 1608.

PETER PAUL RUBENS (1577 – 1640)

Cel mai popular şi prolific pictor flamand la nivel european din secolul al XVII-lea, Peter Paul Rubens a fost un deschizător de drum pentru stilul Barocului exuberant, punând accent pe mişcare, culoare şi senzualitate.

S-a născut în Siegen, Westfalia, ca fiu al familiei unui avocat protestant, refugiat din calea prigoanei religioase. După moartea tatălui său, se botează la confesiunea catolică din Anvers, dimensiunea religioasă urmând să dobândească un rol important în majoritatea lucrărilor sale târzii. A fost instruit de pictorii importanţi ai oraşului din acea vreme: Adam van Noort şi Otto Venius.

Rubens a lucrat ca pictor de curte pentru ducele de Mantua (1600) şi pentru guvernatorii Ţărilor de Jos, primind comenzi de la curtea franceză şi realizând mai multe picturi monumentale. Ca diplomat a întreprins misiuni în serviciul spaniol (1603 – 1604 şi 1621 – 1630), Charles I al Angliei acordându-i titlul de cavaler pentru meritul de a fi salvat pacea între ţara sa şi Spania.

Deşi cunoscut mai ales pentru nudurile voluptoase ce au consacrat termenul *rubensian*, pictorul a realizat portrete, autoportrete, picturi religioase, peisaje, teme istorice, a proiectat case şi tapiserii. Cel mai cunoscut ucenic al său a fost Anton van Dyck.

În raport cu creaţia de atelier, picturile lui Rubens pot fi împărţite în trei categorii: cele pictate de el, cele pictate doar parţial de el (mai ales mâinile şi faţa) şi cele a căror pictură doar a supravegheat-o. Aceste lucrări sunt atribuite atelierului lui Peter Paul Rubens.

Sfântul Ignatius de Loyola inv. 995

ulei pe pânză, 224 x 135 cm

Ignatius de Loyola (1491 – 1556) a fost principalul fondator şi Superiorul General al Ordinului Iezuit (înfiinţat în anul 1534 cu misiunea de a îndeplini ordinele directe ale pontifului roman). Descris de papa Benedict al XVI-lea ca fiind *deasupra tuturor slujitorilor lui Dumnezeu ...un profund rugător*, Ignatius este autorul lucrării *Exerciţii spirituale* (1522 – 1524).

S-a remarcat prin zelul cu care a luptat împotriva Protestantismului în cadrul mişcării Contrareformei, patronată de Biserica Romano-Catolică începând cu jumătatea secolului al XVI-lea.

A fost beatificat şi canonizat în anul 1622.

Sfântul Franciscus Xaverius inv. 996

ulei pe pânză, 225 x 135 cm

Franciscus Xaverius (1506–1552) a studiat la Paris (1525–1530) unde îl întâlneşte pe acela care avea să-i devină cel mai bun prieten: Ignatius de Loyola.

A desfăşurat activitate misionară în India şi Japonia, fiind canonizat de papa Grigorie al XV-lea în anul 1622, odată cu Ignatius.

Portretele ce îi înfăţişează pe Ignatius de Loyola în haine episcopale (cu atributul manuscrisului înfiinţării Ordinului Iezuit) şi pe Franciscus Xaverius în haine preoţeşti impresionează deopotrivă prin dimensiuni şi monumentalitatea reprezentării.

Lucrările au fost concepute pentru o expunere pandant, fapt evidenţiat de simetria orientării trei pătrimi a chipurilor, trupurilor şi de perceperea iluminării din aceeaşi sursă a spiritualizării (redată în dreapta, respectiv în stânga registrului superior

al celor două lucrări). Ambele personaje se află în ipostaze extatice, sugerându-se profunda lor spiritualizare.

Atrage atenţia expresivitatea mâinilor: dreapta lui Ignatius orientată spre privitor, marcată de emisia harului, în timp ce stânga se sprijină pe manuscris, indicând funcţia sa ierarhică; Francisc are mâinile încrucişate pe piept ca semn al ascultării. Luminozitatea din jurul capului fiecăruia simbolizează sfinţenia.

Minuţioasa redare a lucrăturii cu fir de aur pe catifeaua roşie sau pe mătasea patrafirului realizează echilibrarea celor două tablouri din punct de vedere compoziţional.

Portretele pandant ale celor doi sfinţi sunt probabil o derivaţie din structura iniţială a tripticelor ce aveau în părţile laterale reprezentaţi sfinţi intercesori către divinitatea din panoul central. Asocierea de acest gen (dintre care cea mai răspândită rămâne alăturarea sfinţilor Petru şi Pavel) a cunoscut nenumărate variante, criteriile de selecţie fiind documentare, de încadrare în epoca istorică sau, cel mai adesea, afinitatea spirituală a comanditarului. Aici Ignatius de Loyola şi Franciscus Xaverius sunt alăturaţi în virtutea prieteniei ce i-a legat, a similarei orientări spirituale şi, nu în ultimul rând, pentru importanţa acordată personalităţii lor în epocă.

FRANS SNYDERS (1579 – 1657)

Artist al perioadei Baroc, născut în Anvers, a studiat cu Pieter Brueghel cel Tânăr, călătorind în Italia, pentru documentare, în anul 1608.

Iniţial s-a dedicat subiectelor florale şi reprezentării fructelor, trecând apoi la tematica naturilor statice. A fost apreciat de contemporani pentru scenele de vânătoare şi de luptă între animale, devenind primul specialist în naturi statice cu animale. În anul 1609 intră în cercul din care făceau parte Jacob Jordaens, Jan Brueghel cel Bătrân, Peter Paul Rubens, alăturare de nume sonore ce va conferi Anvers-ului valoarea unui centru artistic. A colaborat cu Rubens pentru care a pictat animale şi fructe, fiind considerat cel mai bun pictor de animale din acea vreme.

Snyders a fost numit pictorul oficial al arhiducelui Albert, guvernatorul Ţărilor de Jos, între comanditarii săi numărându-se Filip al III-lea al Spaniei.

Bucătăreasa inv. 773

ulei pe pânză, 213 x 102 cm

Genul lucrării este adesea întâlnit, reprezentând o masă de bucătărie abundând de produse ce aşteaptă să fie pregătite: vânat, legume, fructe, în anticiparea unui prânz sau a unei cine bogate. Snyders a revenit constant asupra acestei tematici, în lucrări de mari dimensiuni, bine echilibrate din punct de vedere compoziţional. După cum este evident şi în lucrarea de faţă, naturile statice realizate de pictor sunt, înainte de toate, un prilej de exercitare a talentului său pentru organizarea unei mari varietăţi de suprafeţe, culori şi forme.

Două elemente particularizează maniera lui Snyders de a compune creaţiile genului: introducerea unui personaj uman şi introducerea unei uşoare sugestii active. Uneori, cele două elemente se suprapun, majoritatea elaboratelor sale naturi statice descriind în plan secund o femeie (bucătăreasa) angajată într-un dialog romantic cu un tânăr. În lucrarea găzduită de Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal personajul feminin este reprezentat în neclintire, însă conferindu-i-se un spaţiu pictural mai

mare decât în mod obişnuit. Sugestia acţiunii i-a fost atribuită pisicii din registrul inferior.

Din punctul de vedere al analizării lucrării, atenţia ar putea fi distribuită în două direcţii: către portretul bucătăresei şi către natura statică.

Surprinzând cu multă fidelitate înţepenirea uşoară a unui model neobişnuit să pozeze, Frans Snyders lucrează acest portret sub semnul contrastelor. Observăm simplitatea cămăşii încinse cu un brâu rudimentar, în raport cu elaborata dantelă a gulerului şi a bonetei sau îmbujorarea sănătoasă, ce subliniază strălucirea ochilor tinerei, în raport cu mâinile înroşite de muncă.

În natura statică, pictorul trece de la reprezentarea materialelor textile, a dantelei şi a pielii umane la descrierea penajului, a aspectului fructelor şi legumelor, a cojii rumenite a chiflelor, a ceainicului din metal sau a paharului translucid. De remarcat este prezenţa anghinarei, legumă introdusă în gastronomia nordică în secolul al XVI-lea prin intermediul bucătăriei regale franceze.

Legătura între cele două părţi ale lucrării este realizată prin paralelismul dintre liniatura descendentă a reprezentării cocoşului atârnat pe perete şi ascendenţa ciorchinelui de struguri ţinut de bucătăreasă.

În această scenă cu atmosferă patriarhală, desprinsă din fundalul întunecat al bucătăriei, pictorul evidenţiază prin mesajul general al lucrării sale un ultim contrast: acela dintre modestia tinerei servitoare şi opulenţa festinului pe care îl pregăteşte.

FRANS FRANCKEN al II-lea (1581 – 1642)

Pictor flamand al perioadei Baroc, Frans Francken al II-lea este cel mai cunoscut membru al unei familii de pictori care s-a bucurat de notorietate printre contemporani. A ucenicit sub îndrumarea tatălui său Frans Francken I şi a unui unchi pictor, activ la Paris. A creat piese de altar şi a pictat panouri decorative pentru mobilă, însă este renumit pentru tablourile sale de mici dimensiuni, cu teme mitologice, alegorice şi istorice. Stilul său rămâne definit de aceste tablouri dintre care cele mai reuşite sunt o colaborare cu pictori specializaţi în reprezentarea arhitecturii sau peisajului. De-a lungul timpului, creaţia sa a evoluat de la teme moralizatoare la cele mitologico-decorative şi de la tuşa împăstată la cea fină, caracterizată de o mişcare mai liberă.

Multe dintre lucrările lui Francken al II-lea au fost copiate de fiii, ginerii şi ucenicii săi, familia din care a făcut parte fiind activă în pictură vreme de cinci generaţii (pe parcursul secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea). Recurenţa numelui de botez şi practica unei semnături identice au determinat multe confuzii în privinţa atribuirii lucrărilor.

Frans Francken al II-lea fost primul artist care a folosit interiorul unei galerii de pictură ca subiect.

Neptun şi Amphitrite inv. 393

ulei pe lemn, 53 x 74 cm

Scena redă ceremonia prilejuită de căsătoria lui Neptun (grec. *Poseidon*), zeul mării, cu nereida (nimfă a mării) Amphitrite, lucrarea încadrându-se în tematica mai generală a triumfului marin.

Conform unei iconografii consacrate încă din Antichitate, cei doi sunt reprezentaţi conducând împreună un car înconjurat de creaturi fabuloase ale adâncului mării, tritoni şi nereide. Neptun poartă atributul tridentului, în timp ce Amphitrite se deosebeşte de celelalte nereide prin postura impozantă şi accesorii. În cortegiul de nuntă poate fi remarcată Venus (în registrul inferior stânga), plutind pe jumătatea unei scoici, însoţită de Cupidon, prezenţa ei fiind garanţia iubirii celor doi miri.

Abordarea este de factură manieristă, stilul specific artistului manifestându-se în predilecţia pentru compoziţii aglomerate redate în spaţii picturale mici, abundând de culoare.

Din punct de vedere compoziţional, caracteristică pictorului este introducerea unui episod adiţional, aici descris în dreapta registrului median: peştera în care se desfăşoară banchetul zeilor.

Cromatica tabloului este rafinată, cuprinzând tonuri estompate de oranj, roşu, verde şi albastru, transparenţa tuşelor creând un efect de strălucire emailată.

Frans Francken reuşeşte să imprime dinamism comunităţii creaturilor marine aflate în mişcare. Senzualitatea figurilor este accentuată de gestica lor largă care, congujată mişcării, creează o impresie a dansului. Autonomia naturii ce deţine trei sferturi din suprafaţa picturală este păstrată prin intermediul reprezentării cerului la răsărit şi a malurilor ce dirijează privirea în perspectivă. Subiectul fantastic se suprapune peste descrierea marină într-o construcţie triunghiulară, desemnată de cortegiul nuntaşilor, banchetul zeilor şi cei doi peşti zburători.

Pictura este semnată *D* [...] *RANCK. IN.*

LEONARD BRAMER (1596 – 1674)

Exponent al barocului olandez, pictor de gen şi teme biblice, istorice, peisaje, portrete, Leonard Bramer s-a născut în Delft. A fost instruit de pictorii locali Willem van Vliet şi Van Conwenbergh care manifestau un interes deosebit pentru creaţia lui Caravaggio. Între 1614 şi 1628 a călătorit în Italia şi Franţa, la întoarcere fiind admis în ghilda din Delft. A lucrat pentru principele Mario Fernese, principele Frederic Henric de Orania şi pentru contele Maurizio de Nassau.

Însuşindu-şi tehnica în Italia, Bramer este unul dintre puţinii pictori olandezi care au pictat fresce în ţara sa; din păcate niciuna nu a supravieţuit în timp, din cauza climatului. L-a cunoscut pe Johannes Vermeer, potrivit unor opinii existând posibilitatea ca Leonard Bramer să-i fi fost profesor.

Stilul său este caracterizat de lucrări de mici dimensiuni, reprezentând scene nocturne cu un efect viu de lumină, pentru care a fost supranumit *Leonardo delle notti*. Numele lui Bramer este invocat în legătură cu prima fază a creaţiei lui Rembrandt dar, potrivit ultimelor studii, asocierea este superficială. Deşi prezentând asemănări, se crede că cei doi pictori au ajuns la maniera lor pe căi independente, una dintre marile calităţi atribuite pictorului găzduit în Pinacoteca Brukenthal fiind tocmai aceea de a fi lipsit de influenţă.

Pilat spălându-şi mâinile inv. 103

ulei pe lemn, 55,5 x 38,5 cm

Scena expune în registru realist gestul simbolic săvârşit de Pilat (Matei 27, 24) în declinarea responsabilităţii pentru condamnarea lui Isus.

Semnată în stânga jos: *L. BRAMER* şi atribuită creaţiei pictorului din jurul anului 1640, lucrarea se dovedeşte a fi una de maturitate, prezentând un desen dinamic, nu foarte elaborat.

Asociată Patimilor, atmosfera tabloului este încărcată de solemnitate, de spiritul unei fascinaţii misterioase, evocând liniştea dinaintea furtunii. O senzaţie de greutate pare să apese pe umerii personajului principal, adus de spate, prăbuşit în tronul său. Ecoul acestei stări este redat din punct de vedere compoziţional de către atitudinea celor doi servitori, de la aplecarea celui care toarnă apă la îngenuncherea celui care poartă vasul pentru spălat.

Consecventă tematicii alese, compoziţia se centrează în curgerea apei asupra mâinilor lui Pilat.

Efectul de tensiune dramatică este creat cu ajutorul umbrelor ce accentuează intensitatea fasciculelor luminoase şi prin gama cromatică ţinută în griuri reci, tinzând spre negru.

Regia de lumină realizează în acest tablou un efect inedit, al curgerii, într-o prelingere cu liniatură concavă pe trupul lui Pilat, oprindu-se asupra actului ritualic de purificare şi continuând să coboare pe liniatura convexă a spinării servitorului.

Desprinsă dintr-un întuneric opac, scena accentuează în câteva accente luminoase destinul unui soldat de carieră al cărui nume a fost consacrat posterităţii prin zdrobitoarea responsabilitate a răstignirii profetului religiei creştine. Revenind în ritualicele cicluri anamnetice ale Creştinismului, patimile lui Isus amintesc atât celor dispuşi să creadă, cât şi celor aflaţi în negaţie, evenimente cutremurătoare de care un singur om a ţinut să se detaşeze. Acest om a fost Pilat.

JAN HARMENSZOON VAN BIJLERT (BYLERT) (1597/98 – 1671)

Pictor olandez născut la Utrecht, în familia unui pictor pe sticlă, Jan a vizitat Franţa şi a călătorit o vreme în Italia. Se pare că cea mai mare parte a timpului petrecut în străinătate a stat la Roma unde este amintit în documentele din 1621 ca Giovanni Bilardo. În mediul artistic roman intră sub influenţa artei lui Caravaggio, făcând parte din grupul numit *Caravagiştii din Utrecht.* Stilul maestrului italian este perceptibil în toate lucrările realizate de Bijlert în tinereţe, mai ales prin intermediul clarobscurului, apropierii figurii de suprafaţa pânzei şi prin abordarea realistă.

În anul 1624 se întoarce la Utrecht, pictând în stilul format la Roma întreaga decadă a doua a secolului al XVII-lea. Dobândind importanţă în viaţa artistică a Utrecht-ului, a condus ghilda acestui oraş în mai multe mandate, începând cu anul 1632.

A pictat scene istorice, scene de gen, portrete formale şi cu conotaţii alegorice, având în general predilecţie pentru simplitate.

Bătrână cu ochelari inv. 158

ulei pe pânză, 35 x 29,3 cm

Portretul din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal constituie un instantaneu, surprinderea unui moment puternic expresiv, un fragment de viaţă în care personajul face o pauză în timpul unei conversaţii sau reflectează în singurătate.

Lucrarea reprezintă o femeie înaintată în vârstă, meritul portretistului fiind acela al redării procesului de îmbătrânire fără a face exces în reprezentarea unor tegumente ridate sau excesiv pigmentate de trecerea timpului. Modelul lui Bijlert îşi arată vârsta doar în moliciunea musculaturii feţei, a antebraţelor şi lipsa de tonus a pielii marcate de fineţe şi luminozitate.

Aşezarea în cadru evidenţiază echilibrul dintre simplitatea pereţilor şi simplitatea mesei din lemn, pe care femeia îşi sprijină cotul stâng. Această viziune compoziţională este menită să pună în evidenţă cromatica perfect echilibrată a vestimentaţiei şi diversele texturi ce o alcătuiesc. Astfel, griului petrol al corsajului îi corespunde culoarea calotei bonetei, bejurilor mânecilor din blană le corespund culoarea şi umbrele marginilor acoperământului capului, albul cămăşii se iveşte echilibrat la mâneci şi decolteu, în timp ce portocaliul fustei cu talie înaltă găseşte un echivalent de culoare în nuanţa pală a obrajilor şi a buzelor, sugerând ofilirea unei frumuseţi trecute.

Elementele ce particularizează lucrarea se află grupate la jumătatea şi în partea inferioară a registrului median, fiind desemnate de cordonul în nuanţe roşii şi mov, amplele mâneci din blană şi prezenţa ochelarilor. Redarea trei pătrimi este, la rândul ei, perfect armonizată de expresia complementară a mâinilor. În ceea ce priveşte reprezentarea materialelor ce alcătuiesc vestimentaţia femeii, exigenţa artistului urmăreşte nu atât textura, cât diversele grade de grosime, virtuozitatea manifestându-se în redarea cutelor acestora.

Lucrarea este semnată *J. V. Bylert fec.(it)* pe peretele din stânga, în spaţiul registrului median, data realizării fiind apreciată a fi în jurul anului 1650.

PIETER VAN MOL (1599 – 1650)

Născut la Anvers, Pieter van Mol a fost elevul lui Sigen van den Crave, continuându-şi instruirea sub îndrumarea lui Artur Wolfart şi petrecând o vreme în atelierul lui Rubens. În anul 1622 este admis în ghilda pictorilor din Anvers, mutându-se la Paris în anul 1631.

A fost apreciat în mediul parizian pentru talentul său de portretist. Ca pictor narativ urmează tradiţia rubensiană.

Musafirul fără haină de nuntă inv. 759

ulei pe lemn, 56 x 74 cm

Tema acestei lucrări face referire la un episod al *Pildei nunţii fiului de împărat* (Mt. 22, 11 – 14) în care se relatează despre faptul că unul dintre nuntaşi, invitat fiind la un banchet somptuos, a venit îmbrăcat în straie nepotrivite. Împăratul a poruncit slujitorilor să îi lege acestuia mâinile şi picioarele şi să îl arunce în *întunericul cel din afară*, acolo unde este plângerea şi scrâşnirea dinţilor. Semnificaţiile de natură exegetică asociază simplităţii vestimentare puţinele merite spirituale, iar întunericului, iadul marcat de regrete tardive şi suferinţă. Morala pildei este aceea că *mulţi sunt chemaţi, însă puţini aleşi*, făcând referire la procesul mântuirii şi la primirea în împărăţia cerurilor.

Subiectul tabloului este unul foarte rar întâlnit în pictura Ţărilor de Jos, potrivit datelor generale pe care le deţinem existând doar cinci astfel de lucrări.

Abordarea aleasă de pictor în redarea episodului este una scenografică, liniile ce construiesc compoziţia convergând diagonal către centrul marcat de lustră. Decorul este constituit din două rânduri de coloane împodobite cu carpete sau covoare bogat ornamentate. Regia distribuirii personajelor este similară aşezării în scenă, primul

plan surprinzând momentul culminant al acţiunii: legarea picioarelor înaintea expulzării în întuneric. Musafirul nepotrivit îmbrăcat este pe jumătate gol, abordarea pictorului fiind consecventă cu interpretarea biblică, lipsa hainelor sugerând lipsa faptelor bune şi a progresului spiritual. Tocmai de aceea observăm faptul că între nuntaşii din planul secund unii poartă mai multe obiecte de îmbrăcăminte decât alţii. Gestul imperativ al împăratului, intermediara rumoare şi curiozitate a celorlalţi invitaţi, precum şi frica împietrită a vinovatului apropie compoziţia de realizarea scenei de gen.

Atrage atenţia amănuntul costumelor de inspiraţie orientală care, pe lângă fascinaţia din epocă pentru elemente exotice, constituie un indicativ al faptului că acţiunea se petrece înaintea perioadei creştine.

Se remarcă tonurile vii ale cromaticii îmbogăţite de reflexele aurii ale accesoriilor, materialelor preţioase ale unor haine şi ale obiectelor metalice. Simbolică este contrapunerea roşului bogatei mantii de pe umerii împăratului, cu trena ţinută de un paj, în raport cu roşul tern al zdrenţelor invitatului, dezvelind picioarele ce îi sunt legate de servitor.

JAN GERRITSZOON VAN BRONCHORST (1603 – 1661/2)

Pictor şi gravor olandez, Jan van Bronchorst s-a născut în familia unui grădinar, activitatea sa în domeniul artelor plastice debutând prin colaborarea cu Cornelis van Poelenburch pentru care a gravat.

A început să picteze în anul 1639, acesta fiind şi anul admiterii lui în ghilda Sfântul Luca din Utrecht.

Cele mai timpurii picturi cunoscute ca aparţinându-i sunt datate în anul 1642.

Proxeneta inv. 139

ulei pe pânză, 91,5 x 114 cm

Începând cu epoca Baroc, pictura olandeză este aproape în permanenţă purtătoarea unui motiv moralizator, de obicei simbolizat prin intermediul obiectelor descrise în tablou. Spre exemplu, naturile statice sunt o imagine translată în domeniul deconspirării vanităţilor, ceea ce este material fiind şi trecător.

Spre deosebire de pictura istorică, o scenă de gen nu face referinţă la un text scris, fiind asociată cu interpretarea populară asupra lumii, într-o cheie metaforică adesea crudă şi simplistă. De aceea picturile de gen au o structură diferită de cea a picturilor istorice ce ilustrează momentul decisiv al acţiunii pe când în pictura de gen nu se descrie o poveste, ci o situaţie moralizatoare, cuprinsă într-un cod simbolic.

Tema proxenetei face parte din mai largul registru tematic al scenei de bordel – *Bordeeltje*, descrisă în sute de picturi de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea. Iniţial, scena de bordel a făcut parte din reprezentarea parabolei *Fiului risipitor* care îşi cheltuieşte banii alături de prieteni falşi, în locaţii nepotrivite. Exercitând o oarecare fascinaţie asupra etosului puritan, cu precădere în spaţiul olandez, atmosfera de bordel a evoluat rapid în delimitarea unui gen individual. Tematica secundară ce o însoţeşte se referă la ban ca atribut al răului, consumul de alcool (în special al vinului), incapacitatea de autoeducare în raport cu propriile instincte, femeia ca sediu şi vehicul al răutăţii, potrivit proverbului olandez *Femeia frumoasă şi vinul dulce sunt pline de primejdii.*

Tabloul lui Bronchorst, realizat în spiritul asocierii caravagiste dintre lumină şi umbră, descrie momentul negocierii, în prezenţa potenţialului client, pentru accederea acestuia la favorurile curtezanei. Deşi redarea femeii negociate este monumentală, elementul activ al compoziţiei este proxeneta, reprezentată în picturile genului cu un chip androgin sau la o vârstă foarte înaintată. Ea este o altă variantă a femeii ca promotor al păcatului, fiind adesea descrisă furând banii clientului ameţit de vin şi experienţa erotică, înşelând sau, după cum vedem în acest tablou, inoculând degradarea morală.

Pictorul renunţă la simbolistica ambientală consacrată a muzicii de alăută în favoarea redării explicite a nudului. Bărbatul ţine în mâna stângă un pahar cu vin, pe masă aflându-se o pipă şi o cutie cu tutun. Chiar dacă personajele feminine nu sunt reprezentate consumând vin, îmbujorarea lor sugerează această situaţie. Mai mult, elementul comun al tenului congestionat vine în reliefarea faptului că proxeneta a fost cândva în situaţia curtezanei.

Un accent deosebit este pus pe expresivitatea ochilor şi mâinilor. Privirea bătrânei este imperativă, concentrată, gestica ei fiind persuasivă în contrast cu privirea pierdută şi nevoia de sprijin a tinerei ameţite de băutură. Asemenea unui veritabil personaj martor, bărbatul urmăreşte încheierea tranzacţiei, mâinile sale fiind surprinse într-o gestică intermediară, specifică expectativei. Cromatica pânzei este consecventă disocierii dintre bine şi rău în juxtapunerea culorii albe a nudului şi a cămăşii,

a culorii roşii ce indică desfrâul şi a fundalului neutru, tinzând spre negru, culoare specifică întunericului din care viciul se ridică şi în care va fi absorbit cel viciat.

Lucrarea este semnată *Bronchorst (f)ec.(it).*

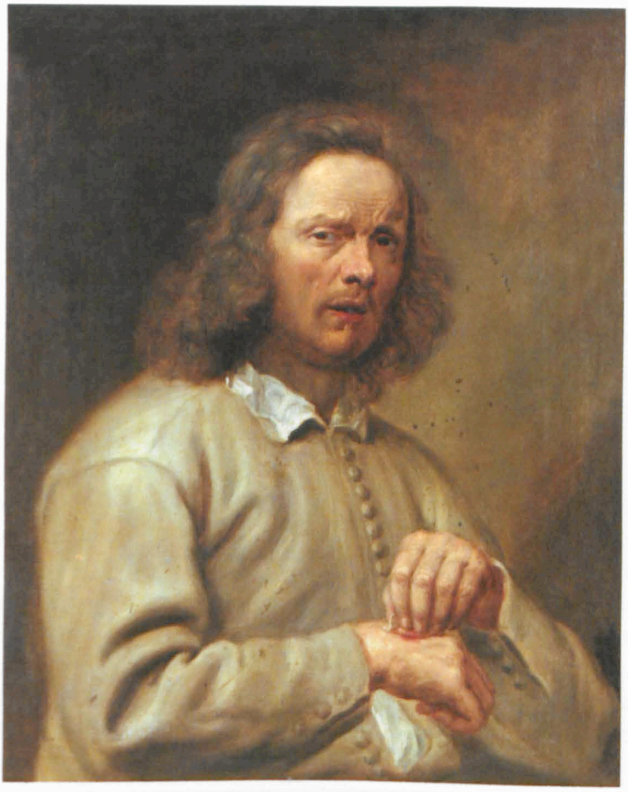
GONZALES COQUES (1614 – 1684)

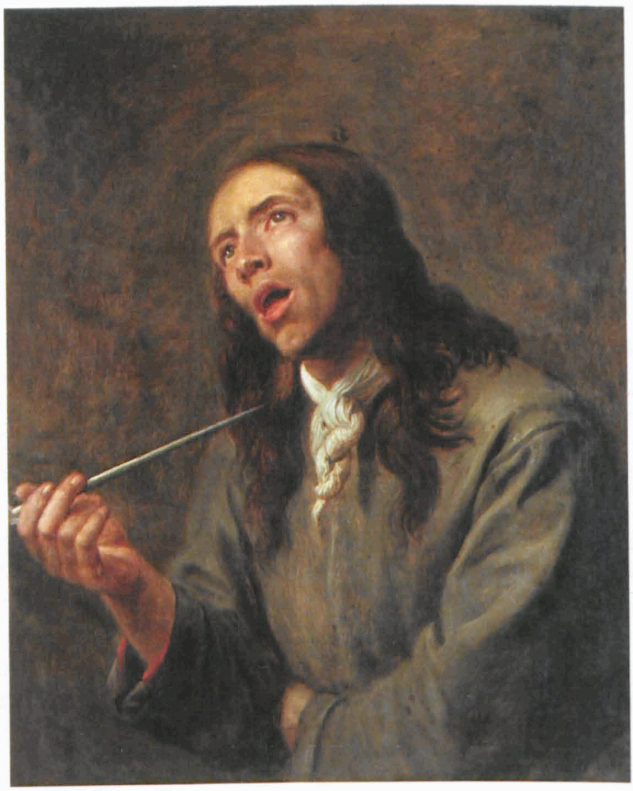
Gonzales Coques s-a născut la Anvers, petrecându-şi întreaga viaţă în această localitate. La 12 ani, el îşi începe ucenicia în atelierul portretistului Pieter, fiul lui Hell Bruegel, continuând cu studii minuţioase de natură statică, sub îndrumarea pictorului David Ryckaert al II-lea. La vârsta de 26 de ani este admis în ghilda Sântul Luca (consacrat patron al pictorilor deoarece, potrivit tradiţiei creştine, a pictat primul portret al Maicii Domnului). Cariera pictorului flamand s-a dovedit a fi una de succes, căci în anul 1641 îl vom întâlni la conducerea acestei ghilde, iar din 1671 devine pictorul Guvernatorului General al Ţărilor de Jos, în persoana contelui Monterey, păstrându-şi funcţia şi în timpul următoarelor guvernări.

Datorită ascendenţei sociale, deşi nu a ieşit niciodată din spaţiul familiar atelierului său, Coques a făcut parte dintr-o lume sclipitoare, plină de varietate tipologică, fapt ce l-a ajutat în a deveni un portretist împlinit, cu o predilecţie pentru redarea grupurilor de familie din mediile aristocratice, pe meticuloase execuţii de fundal. Influenţa exercitată asupra muncii sale de către pictori precum Peter Paul Rubens şi Anton van Dyck a fost una benefică, aducându-i o eleganţă remarcabilă a stilului, odată cu determinativul *Micul van Dyck.*

Seria celor cinci simţuri inv. 553 – 557

ulei pe pânză, 73 x 57,5 cm fiecare





Seria celor cinci simţuri ilustrează o evidentă sensibilitate barocă, tradusă prin arta de a sesiza psihologia personajelor, pictura înfăţişându-ne acel realism izvorât din spontaneitatea momentului.

În *Văzul*, pictorul devine martor al intimităţii tânărului reprezentat lejer îmbrăcat, fără haină. Atributul tematic este o oglindă, iar atitudinea subiectului este una de autodescoperire, cu o uşoară înclinare narcisiacă, specifică adolescenţilor. Privitorul tabloului nu este un martor total neimplicat al scenei, subtilitatea mesajului psihologic fiind aceea că tânărul îşi studiază reflexia din oglindă pentru a descoperi imaginea sa în ochii celor care îl privesc.

Mirosul ne aduce în atenţie concentrarea personajului. Atributul percepţiei olfactive este o sticluţă cu parfum, iar atitudinea bărbatului este cea a unui cunoscător surprins în momentul dinaintea deciziei asupra calităţii produsului supus atenţiei sale. Privitorul este invitat să îşi formeze propria opinie asupra deznodământului acestei scene.

Lucrarea încărcată cu cea mai mare tensiune psihologică din această serie este *Pipăitul*, deoarece experienţa redată este durerea, iar atributul ei nu este un obiect, precum în celelalte cazuri, ci este o rană. Privind acest tablou, vom intra cu siguranţă într-o stare de empatie cu bărbatul reprezentat, pictorul realizând această conexiune prin redarea frontală a subiectului său care ne priveşte în ochi, exprimându-şi durerea şi solicitându-ne compasiunea.

Atributul celei de a patra lucrări este un beţişor adesea folosit în epocă pentru degustare, prin recoltarea unei mici cantităţi de produs. Starea psihologică descrisă în *Gustul* este aceea a analizei în scopul definirii. Privirea personajului este defocalizată, într-o încercare de detaşare de celelalte percepţii ale mediului înconjurător, pentru a identifica în memoria sa gustativă experienţe asemănătoare.

Cea din urmă lucrare, intitulată *Auzul*, ne prezintă un personaj transpus dincolo de această lume prin experimentarea unei stări înnobilate de artă, al cărei atribut este vioara. Tânărul violonist este cel ce cântă, însă, în acelaşi timp, el cântă pentru plăcerea sa, fiind totodată şi acela care ascultă, autonomizându-se într-o metaforă a artei ce se hrăneşte din propria bogăţie.

Gonzales Coques a pictat şi o a doua serie a celor cinci simţuri, aflată la National Gallery, Londra. În cazul lucrărilor aflate în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal, pictorul pune accentul asupra trăirii psihologice a persoanelor redate, cei care au pozat părând a fi oameni obişnuiţi, din clasa socială a micilor meşteşugari şi negustori. Lucrările aflate la Londra accentuează latura portretistică, trei din cele cinci personaje fiind identificate cu persoanele unor artişti consacraţi ai mediului cultural din Anvers-ul contemporan pictorului. În cea de a doua serie, atributele simţurilor se dovedesc doar pretexte ale introducerii în compoziţie a unor elemente de natură statică (mese cu mâncare, partituri, instrumente pentru fumat, instrumente medicale, şevalet). Datorită simplităţii compoziţionale, redând exclusiv personajele în tonuri cromatice dominate de bejuri şi marouri pe fonduri neutre, tablourile din Galeria Brukenthal le precedă cu siguranţă pe cele aflate în custodie britanică, acestea din urmă constituind o reluare a temei iniţiale, într-o viziune portretistică mai apropiată de maniera consacrată a pictorului. Potrivit opiniilor avizate, a doua serie

a fost pictată înainte de 1661, costumele indicând perioada 1655-1660. Cum între cele două serii există o similaritate clară a vestimentaţiei, lucrările din Galeria Brukenthal ar putea fi încadrate în aceeaşi perioadă.

NICOLAES PIETERSZOON BERCHEM (1620 – 1683)

Fiul lui Pieter Claeszoon, cunoscut autor de naturi moarte, Nicolaes s-a născut în Haarlem. L-a avut ca prim profesor pe tatăl său, apoi a fost instruit de peisagistul Jan van Goyen şi de pictorii Jan Wils şi Claes Moeyaert. Nu se cunoaşte motivul pentru care s-a numit Berchem şi uneori Berighem. A pictat scene biblice, alegorice, mitologice, nocturne, vederi din porturi, scene de bătălie şi scene de gen, peisaje de iarnă, dar, mai ales, peisaje italienizante ce i-au adus faima; nu a pictat niciodată naturi moarte.

Definit ca aparţinând celei de a doua generaţii de peisagişti olandezi italienizanţi, eventualele lui călătorii în Italia rămân necunoscute datorită lipsei documentelor. Se cunoaşte totuşi că a călătorit în Westphalia cu Jacob van Ruisdael în 1650, întorcându-se în Haarlem abia în 1655. Din anul 1653 stilul lui Berchem cunoaşte o modificare bruscă ce ar putea fi expresia presupusei sale experienţe italiene dintre anii 1652 şi 1655.

Nicolaes Pieterszoon a activat preponderent în Haarlem, centrul peisagismului olandez la începutul secolului al XVII-lea. A pictat un număr foarte mare de lucrări, astăzi cunoscându-se aproximativ 850, însă nu toate îi aparţin cu certitudine. Datorită succesului înregistrat, tablourile lui Berchem au fost adesea copiate şi imitate atât de către contemporani, cât şi în secolele următoare, cota sa de piaţă fiind foarte ridicată în Franţa secolului al XVIII-lea şi în Anglia secolului al XIX-lea. Întreaga creaţie a pictorului a constituit o sursă de emulaţie pentru artişti, între aceştia numărându-se Gainsborough şi Watteau.

Peisaj de iarnă inv. 63

guaşă pe lemn, 14 x 21 cm

Acest peisaj de iarnă este reprezentativ pentru stilul lui Berchem dinaintea potenţialei experienţe italiene ce avea să împrumute artei sale o notă exotică, atât de apreciată în Olanda. Lucrarea este însă perfect caracteristică pentru maniera lui, prezentând o compoziţie de mici dimensiuni, realizată în tuşe scurte, consecvente, cu o cromatică unitară.

Dacă după 1653 pictează peisaje poetice, imaginare, cu ţinuturi olandeze sub cerul specific Italiei sau cu ruine romane sub un cer olandez, acest peisaj ilustrează în totalitate lumea din care Berchem provine. Mai mult de jumătate din suprafaţa lucrării este acoperită de cerul cu o linie joasă a orizontului, registrul inferior fiind împărţit între râul îngheţat şi malul acestuia.

Cu un potenţat caracter narativ, pictura înfăţişează opoziţia dintre personajul colectiv al comunităţii săteşti şi natura în vreme de iarnă, dinamica oamenilor fiind îndreptată spre dreapta în timp ce vântul le suflă cu putere în faţă, făcând să se îndoaie coroanele copacilor, iar norii să alerge pe cer. Malul înclinat accentuează dărăpănarea casei. Suprafeţele sunt fragmentar atinse de lumina tangentă a soarelui la apus, element specific lucrărilor lui Berchem în toate perioadele de creaţie.

Cromatica rece, cu dominantă de gri, este încălzită de micile pete în culori diverse ale hainelor purtate de oameni, la care se adaugă irizaţiile roz şi aurii ale luminii pe suprafeţele albe.

Ţăranii din pastoralele pictate după anul 1653 se bucură de o existenţă idilică, temă atractivă pentru un public ce îşi găsise în dimensiunea imaginară a Arcadiei un refugiu faţă de grijile şi responsabilităţile lumeşti. Peisajul din galeria Muzeului Brukenthal este departe de a fi idealizat, însă combină descrierea realistă cu o atmosferă de basm.

Registrul realist al compoziţiei este redat într-un spirit dinamic: sania deopotrivă trasă de cal şi împinsă de oameni spre malul abrupt, patinatorii, săniile cu cai sau animate de oameni pe gheaţa râului, extrem de bine realizata descriere a câinilor pe suprafaţa alunecoasă, toate acestea indică o compoziţie pictată după natură.

Pe de altă parte, chiciura aşternută pe muşchiul şi plantele căţărătoare oferă copacilor şi acoperişului casei contururi dantelate, strălucind în lumina înserării. Cei doi pitici încercând să treacă de pe gheaţă pe uscat, strania luminozitate a chipului femeii din sania de pe mal, frumuseţea cailor cu elaborate harnaşamente, pacea vitelor, aşază naraţiunea într-un tipar al poveştii patriarhale, ca şi cum întreaga scenă ar fi povestită de un bunic nepoţilor săi, stând la gura sobei.

JORIS VAN SON (1623 – 1667)

Pictor flamand de naturi moarte şi flori, Joris van Son s-a născut, a trăit întreaga viaţă şi a murit la Anvers, oraş în a cărui ghildă devine maestru din 1643/44. Ştim că în anul 1652 a colaborat cu Erasmus Quellinus care a pictat figurile statuare dintr-o ghirlandă de flori şi fructe, păstrată la Norwich.

Fiul său, Jan Frans van Son, a fost de asemenea pictor şi a trăit în Anglia, unde a pictat aceleaşi subiecte într-o manieră similară.

Van Son a fost influenţat în pictura sa de către Jan Davidszoon de Heem, unul dintre rarii artişti olandezi care au captat ceva din exuberanţa picturii flamande a epocii Baroc, după stabilirea la Anvers rivalizând prin splendida sa culoare cu cea a flamanzilor nativi. Pe lângă aceste influenţe sesizabile mai ales în schemele compoziţionale şi stilul tratării ghirlandelor florale, picturile lui van Son se remarcă printr-o luminozitate aparte, mult mai blândă decât cea din compoziţiile lui de Heem.

Ghirlandă de fructe inv. 509

ulei pe pânză, 118,8 x 117 cm

Genul acestei lucrări se poate situa la confluenţa dintre minuţiozitatea olandeză şi preţiozitatea cromaticii flamande. Varietatea rafinată a tonurilor dă reprezentărilor exuberanţă şi o somptuoasă eleganţă, lumina inundând compoziţia din stânga, cu o tendinţă de ascendenţă diagonală. Fructele sunt reproduse cu mult realism, artistul preocupându-se de cele mai mici detalii din dorinţa de a reconstrui o lume sensibilă, vegetală, surprinsă în împlinita dimensiune a rodirii.

Ne aflăm în faţa unei picturi ce nu exclude efemeridele, sugerând scurta durată a vieţii şi a aspectelor lumeşti, stabilind încadrarea tematică între natură moartă şi *vanitas* (cu atât mai mult cu cât coloana pe care este fixată coroana pare a fi parte dintr-un ansamblu arhitectonic funerar).

Simbolistica ce secondează tema principală a acestei lucrări este complexă, privind variatele aspecte ale vieţii. Astfel, simbolul feminin al nucii este aşezat simetric în raport cu cel masculin al alunei, definind complementaritatea fiinţei umane. Spicele de grâu şi ciorchinii de struguri poartă conotaţiile euharistice ale pâinii şi vinului ca daruri liturgice, fiind totodată un simbol al comunităţii datorită alăturării mai multor grăunţe într-un spic şi mai multor boabe într-un ciorchine. Portocalele (simboluri ale fertilităţii şi regenerării), piersicile (simbolizând senzualitatea), prunele (simboluri ale iubirii prozaice) coboară conotaţiile alegorice în sfera mundană, a existenţei elementare. Cireşele şi fructele de pădure fac parte din categoria roadelor de la suprafaţa pământului, lăsate pentru hrana păsărilor şi a vieţuitoarelor mici.

Cei patru fluturi, cărăbuşul, gărgăriţa, gândacul şi omida fac referire directă la zbor şi frumuseţe în contrast cu statutul de insectă apteră sau mărginită la o existenţă ingrată, definind stadiile existenţei şi progresul fiinţării.

Cromatismului bogat în nuanţe desprinse din galbenul clar, roşul strălucitor şi verde i se opun tonurile mai şterse ale frunzelor de viţă de vie uscate şi griurile cu tente putrede ale coloanei de piatră, sugerând disoluţia fizică.

Mesajul transmis de pictor este acela că majoritatea aspectelor vieţii sfârşesc în moartea fizică, ceea ce rămâne fiind promisiunea mântuirii reprezentată de scena iconografică a Sfintei Familii din cartuşul de piatră şi speranţa călăuzirii spirituale reprezentată de cei doi îngeri.

ANONIM OLANDEZ (a doua jumătate a secolului al XVII-lea)

Vânzătorul de lămâi inv. 812

ulei pe pânză, 47 x 39,7 cm

Este probabil ca perioada de realizare a acestei lucrări să fie a doua jumătate a secolului al XVII-lea, când pictura olandeză cu subiectul scenelor de gen înfloreşte, artiştii înfăţişându-şi personajele socializând sau fiind preocupate de activităţile domestice.

Influenţele mai multor stiluri ale acestei perioade pot fi remarcate pe pânza din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal: simplitatea şi redarea luminii din maniera lui Johannes Vermeer (1632 – 1675); desprinderea scenei din fundalul întunecat ce vădeşte asemănări cu lucrările lui Ter Borch (1617 – 1681). Din punctul de vedere al caracterului scenei, redarea unui personaj matur alături de un copil (de obicei fetiţă), ambele personaje fiind concentrate asupra unei acţiuni specifice, este caracteristică lui Pieter de Hooch (1629 – 1684), între cele mai cunoscute lucrări de acest gen numărându-se: *Curte de casă în Delft* (1658), National Gallery, Londra; *Băiat aducând pâine* (1650 – 1652) şi *Femeie curăţând un măr* (c. 1663), Wallace Collection, Londra, *Femeie şi*

copil în curte (1658 – 1660), National Gallery of Art, Washington D. C., *Femeie şi copil în cămară* (1658), Rijkmuseum, Amsterdam.

Parte dintr-o tradiţie tematică îndelungată ce propune imagini domestice ale vieţii într-o atmosferă senină, marcată de armonie, acest tablou înfăţişează un vânzător de lămâi care îngăduie fetiţei să experimenteze noutatea percepţiei unui

fruct exotic. Tratarea psihologică este complexă, abordând trei atitudini diferite: experienţa copilului, îngăduinţa blândă a vânzătorului şi respingerea exprimată de mişcarea mâinii stângi a fetei, într-o încercare de detaşare completă sau de împotrivire în faţa solicitării de a înapoia fructul.

Compoziţia este marcată de o simplitate abstractă, datorată fondului închis de culoare, fiind totodată realizată cu luciditate în surprinderea adevărului atmosferei. Reprezentarea personajelor se face prin descriere trei pătrimi în cazul vânzătorului şi descriere din profil pentru copil. Simetria este urmărită prin intermediul luminii ce evidenţiază doar jumătate din fizionomia bărbatului (asemenea unui profil), neeludând întru totul posibilitatea dialogului. Expresia de apropiere a mâinii stângi a maturului se află în contrast cu expresia mâinii stângi a fetei, însă cei doi poartă deopotrivă în dreapta exoticul fruct.

Cu foarte multă sensibilitate, pictorul evidenţiază absorbţia informaţiei olfactive, concentrarea asupra lămâii ţinută cu fermitate, studierea foarte atentă a senzaţiilor, decuparea din mediul înconjurător prin nevoia de intimitate. Ochii copilului sunt închişi, acţiunea în care se implică este foarte personală, focalizarea psihologică evidenţiindu-se prin redarea fidelă a materialităţii şi prin galbenul intens al lămâii în comparaţie cu scăderea efectului vizual în cazul fructelor din cutia vânzătorului.

Artistul care a realizat această lucrare dovedeşte o înclinaţie aparte pentru stabilirea simetriilor. În funcţie de centrarea compoziţiei în persoana vânzătorului, se află în partea dreaptă echilibrul de roşu realizat între faţa bărbatului şi legătura de păr a fetei, pe când în stânga dominanta de galben a cutiei cu lămâi este echilibrată de culoarea fructului din mâna copilei.

Remarcăm meticuloasa redare a bluzei fetiţei, amintind de tratarea materialelor luminoase din maniera lui Ter Borch, dar şi de plasarea unui efect în *trompe l'oeil* în partea dreaptă a compoziţiilor lui Vermeer, strălucirea albului dând un efect de volum în raport cu fondul întunecat, reliefând suprafeţele.

ŞCOALA ITALIANĂ

PICTURA ITALIANĂ

Fenomen complex prin diversitatea manifestărilor sale, Renaşterea se axează pe impresionanta mobilizare pentru reînvierea culturii antice sub toate aspectele. Sorgintea acestui fenomen se află în efervescenţa societăţilor fiecărei republici italiene în parte. Tot în acest spaţiu cultural se întăreşte pentru prima dată conştiinţa acută a ruperii legăturii cu Evul Mediu şi asumarea moştenirii directe a Antichităţii. Neavând la origini un eveniment marcant sau un fapt istoric, Renaşterea afirmă o pictură lipsită de modele antice, beneficiind de o dezvoltare autonomă, slujindu-se însă de studiile vremii asupra sculpturii şi arhitecturii clasice. În acelaşi timp, pictura italiană se află sub semnul unei condiţii progresiste prin adoptarea solvenţilor pe bază de ulei, a şevaletului şi a pânzei, contribuind la transportul mai uşor al lucrărilor, înlesnind răspândirea artei peninsulare. Meritul introducerii picturii în ulei şi a familiarizării cu stilul flamand avea să îi revină lui Antonello da Messina (da Messina – *Răstignirea*).

La mijlocul secolului al XV-lea, dată la care se poate vorbi despre formarea şcolii veneţiene de pictură (1450 – 1600), Veneţia era o republică în continuă dezvoltare, graţie comerţului prosper ce a îngăduit susţinerea artei şi a artiştilor. Locaţia sa geografică nu a permis receptarea multor influenţe stilistice din afară, permiţând pictorilor să dezvolte o artă centrată pe lumină şi culoare, caracterizată de fineţea tuşei. La Veneţia se naşte, în plină epocă a maturităţii renascentiste, Lorenzo Lotto (Lotto – *Sfântul Ieronim penitent*), artist unic, cu o individualitate aparte. Pânzele sale neobişnuite, cu figuri contorsionate, anticipează Manierismul. Însă şcoala veneţiană de pictură avea să fie puţin influenţată de Manierism, preluând mai degrabă aspectele conexe dramatismului viu decât predispoziţia spre emoţional din acest curent.

Se poate afirma că pictura veneţiană începe cu Giovanni Bellini, nicio altă şcoală de anvergură nefiind într-atât tributară creaţiei unui singur artist. Giovanni Bellini a fost cel mai important profesor al generaţiei sale, avându-i între elevi pe Giorgione, Tizian, Jacopo Vecchio, Sebastiano di Piombo, adică pictorii renascentişti târzii ai republicii. Noua lui viziune influenţează pictura din întreaga Europă, pregătind audienţa pentru ulterioarele inovaţii. După moartea lui Bellini, Tizian Vecellio da Cadore (Tizian – *Ecce Homo*) a devenit pictorul Veneţiei pentru o jumătate de secol, culoarea sa bogată fiind pe larg imitată, un exemplu ilustrativ putând fi cel al eclecticului Giovanni Francesco Caroto (Caroto – *Naşterea Fecioarei Maria*). Între colaboratorii lui Tizian, la jumătatea secolului al XVI-lea, îl putem remarca pe Lamberto Sustris (Sustris – *Logodna mistică a Sfintei Ecaterina de Alexandria*), prezent în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal.

După Giorgione şi Tizian, tradiţia strălucitoarei culori venete a fost continuată de Palma il Vecchio, Sebastiano del Piombo, Paris Bordone (Bordone – *Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul*), toţi aceşti pictori dovedindu-se a fi coloriştі de mare merit. Moartea lui Tizian şi a lui Tintoretto au dus la afirmarea unuia dintre cei mai prolifici pictori locali: Jacopo Negretti, zis şi Palma il Giovane (Negretti – *Madona cu Pruncul şi patru sfinţi*).

Ultimii maeştri ai şcolii veneţiene au fost Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto şi El Greco. Cel dintâi (Veronese – *Cap de copil*) este cel mai cunoscut atât pentru culoare, cât şi pentru compoziţiile sale complexe, în lucrări ample, înfăţişând alăturarea mai multor personaje.

Alegând să continue tradiţia lui Tintoretto şi Bassano, Francesco Maffei (Maffei – *Martiriul Sfântului Sebastian*) este considerat astăzi un vizionar al Barocului veneţian. În aceeaşi perioadă a jumătăţii secolului al XVII-lea, Giovanni Battista Langetti (Langetti – *Iosif în închisoare tălmăcind visele* şi *Binecuvântarea lui Iacov de către Isaac*) contribuie la dezvoltarea picturii veneţiene prin lucrările sale ce alătură realismul crud, culoarea vie şi observarea modelelor, caracteristică artei din *Cinquecento*. La Veneţia, Giovanni Battista Langetti a lucrat alături de Johann Carl Loth (Loth – *Mercur adormindu-l pe Argus*), cei doi descoperind atât arta naturalismului, cât şi tendinţele tenebriste ce au debutat sub semnul lui Caravaggio. Maestrul lui Carlotto, Pietro Liberi (Liberi – *Moartea lui Leandru*), a ales să îşi sfârşească viaţa în acest oraş, după un impresionant periplu european. Guido Cagnacci (Cagnacci – *Moartea Cleopatrei*), pictor al Barocului târziu, deţine un loc special în istoria artei pentru meritul de a fi exportat cel mai nou stil clasic din lumea picturii veneţiene în cea germanică.

În şcoala veneţiană din secolul al XVIII-lea un căutat spirit de reînvigorare a picturii găseşte drept punct de plecare depăşirea tenebrelor şi recuperarea luminii însorite a Renaşterii, Sebastiano Riccci (Ricci – *Medor şi Angelica*), Piazzetta şi Tiepolo întorcându-se la căutarea surselor de inspiraţie în *Cinquecento*. Pe de altă parte, secolul al XVIII-lea întâmpină cu o entuziastă deschidere noutatea, Rosalba Carriera (de origine veneţiană) devenind un foarte important şi apreciat portretist al Rococoului italian, afirmând pastelul.

În Roma ultimilor ani ai secolului al XVI-lea şi a primei jumătăţi a secolului al XVII-lea, stilurile prevalente ale picturii au fost determinate de trei tendinţe fundamentale: naturalismul lui Caravaggio, clasicismul lui Guido Reni şi arta barocă afirmată de Bernini şi Pietro da Cortona. Arta lui Caravaggio a consacrat puternica ancorare în realitate prin subiectele sale mundane, crude, din punct de vedere compoziţional centrându-se în importanţa acordată luminii. Rezonanţa concepţiei caravagiste s-a dovedit a fi imediată şi de largă audienţă mai ales la Roma şi Neapole, din aceste centre radiind spre alte şcoli italiene de pictură şi spre arta altor ţări europene. Printre cei care au împărţit atelierul cu Caravaggio se află şi Antiveduto Gramatica (Gramatica – *Sfânta Ecaterina de Alexandria*). Massimo Stanzione (Stanzione – *Uciderea pruncilor* şi *Cina din Emaus*) a apropiat tendinţele caravagiste de şcoala bologneză.

În jurul anului 1620 influenţa lui Caravaggio scade în faţa unei tendinţe total diferite: pictura devine controlată, intelectuală, bazată pe atenta reluare a temelor clasicismului antic şi a unor prestigioase modele renascentiste. Acest curent a debutat cu premisele aşezate de Annibale Carracci (Caracci – *Batjocorirea lui Christos*), clasicismul impunându-se ca un filon caracteristic al picturii secolului al XVII-lea prin promovarea sa, mai ales de către maeştrii din provincia Emilia Romagna.

Tot în secolul al XVII-lea, Genova a format o originală şcoală de pictură, dezvoltând legături cu arta flamandă. Printre pictorii reprezentativi ai vremii pot fi menţionaţi Bernardo Strozzi şi Giovanni Castiglione pentru naturile statice aflate deopotrivă sub influenţa flamandă şi veneţiană şi Domenico Fiasella (Fiasella – *Revelaţia Sfântului Ioan în Patmos*) pentru accentuarea detaliului şi robusteţea personajelor. În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, Alessandro Magnasco (*Pomană la mănăstire*, *Cei trei eremiţi*, *Triumful răului*, *Triumful binelui*) s-a evidenţiat în

pictura acestei şcoli prin personalitatea stranie, tehnica nervoasă şi clarobscurul exagerat, prezentând o viziune distorsionată, expresionistă.

Afirmat de creaţia lui Francesco Solimena, Barocul napoletan îşi hrăneşte apetenţa pentru clasicism din vastul repertoriu de modele oferit de dezgroparea oraşelor Pompei şi Herculaneum în secolul al XVIII-lea, după cum se poate remarca şi în lucrarea lui Giacomo del Po – *Triumful Bisericii*.

Fondul de pictură italiană al Pinacotecii Brukenthal cuprinde aproximativ 220 de lucrări, fiind caracterizat de varietate exponenţială sub aspectul curentelor artistice, de la Renaştere, la Manierism, la Baroc şi la Rococo.

GIOVANNI FRANCESCO CAROTO (c. 1480 – 1555)

Giovanni Francesco Caroto, zis şi Carotis, s-a născut la Verona, începându-şi pregătirea artistică sub îndrumarea lui Liberale da Verona (1445 – 1526/29) căruia îi va rămâne tributar în maniera de realizare a primelor lucrări. Însă adevăratul mentor şi cel care a exercitat o puternică influenţă asupra sa a fost Mantegna, în perioada studiilor mantovane. Datorită faptului că a împrumutat multiple influenţe de la Tizian Vecellio da Cadore, Francesco Bonsignori, Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio, Giulio Romano, Caroto a fost descris drept un eclectic, apreciindu-se în acelaşi timp faptul că nu a pierdut niciodată o oarecare individualitate, nici bogata culoare veneţiană.

Naşterea Fecioarei Maria inv. 369

ulei pe pânză, 72 x 61 cm

Mesajul lucrării *Naşterea Fecioarei Maria* ar putea fi *precum în cer, aşa şi pe pământ*, datorită dezvoltării compoziţionale pe două planuri: cel ceresc şi cel terestru. Naşterea Mariei oferă premisa viitoarei coborâri a Împărăţiei cerurilor, existenţa ei fizică fiind una dintre condiţiile împlinirii profeţitei veniri a lui Mesia.

Dimensiunea celestă este descrisă ca o comuniune a divinităţii (în reprezentarea antropomorfă a lui Dumnezeu Tatăl) cu îngerii (într-o reprezentare clasicizantă), deoarece la data naşterii Fecioarei Maria raiul era gol de sufletele aflate încă sub semnul pedepsei primordiale a alungării lui Adam şi a Evei. Aşteptata mântuire este ilustrată prin echilibrul compoziţional stabilit între reprezentarea îngerilor cu chipuri de copii şi reprezentarea celor doi copilaşi din registrul inferior dreapta, simbolizând pe cei care vor locui raiul după jertfa lui Isus.

Mult mai elaborată este descrierea dimensiunii terestre, importanţa evenimentului fiind subliniată prin dinamica grupurilor de persoane din primul plan, respectiv din planul secund. Observăm faptul că dominantă este prezenţa personajelor feminine, reprezentate în partea stângă a registrului inferior îmbrăcate cu vestimentaţia tradiţional atribuită contemporanilor Mariei, spre deosebire de femeile din partea dreaptă, înveşmântate în stil clasic, atitudinile lor având o alură statuară. Această alăturare este o metaforă a aşteptării Mântuitorului deopotrivă de către triburile iudaice şi de către neamuri. Singurul personaj masculin al scenei din primplan este Ioachim, surprins în gestul tandru al sărutării fiicei nou-născute. Acest gest se află în legătură cu legenda sărutului de la Poarta de Aur, sărut prin care Fecioara Maria a fost concepută în mod cast de Ioachim şi Ana. Naşterea ei fără păcatul strămoşesc constituie esenţa *Dogmei Imaculatei Concepţii* (secolul al XI-lea), simbolizată în lucrare prin magnificul baldachin alb, desfăşurat deasupra patului Anei.

Clădirea fragmentar reprezentată în planul secund al lucrării aminteşte de arhitectura romană ce putea fi întâlnită la începutul secolului al XVI-lea la Vatican, acestei observaţii adăugându-i-se amănuntul fumului alb ieşind pe unul dintre hornuri. Dacă ar fi să adăugăm evidenta asemănare între fresca lui Michelangelo *Crearea lui Adam* (Capela Sixtină, 1510) şi reprezentarea dimensiunii cereşti din *Naşterea Fecioarei Maria*, am putea considera că lucrarea este o consecinţă artistică a unei vizite întreprinse de Caroto la Roma, cu atât mai mult cu cât între anii 1513 şi 1549 au avut loc cinci alegeri pontificale.

Compoziţie tipic renascentistă, *Naşterea Fecioarei Maria* constituie un exemplu viu al dezideratului umanist pentru cultura aplicată în pictură şi pentru o cultură a picturii, simbolistica atât de complexă contribuind armonios la plămădirea unei mari varietăţi de forme înveşmântate în strălucitoarea cromatică veneţiană, într-o paletă ce cuprinde tente complementare, alb strălucitor, griuri colorate şi o generoasă luminozitate.

PARIS BORDONE (1500 – 1571)

Despre Paris Bordone s-a scris foarte puţin, chiar şi în vremurile moderne, cele mai multe informaţii fiind cuprinse în relatările lui Giorgio Vasari din lucrarea *Vieţile pictorilor şi sculptorilor*. Născut la Treviso, Bordone a ucenicit o foarte scurtă perioadă sub îndrumarea lui Tizian (1516 – 1518), a cărui personalitate nu a agreat-o. Totuşi, deşi a preferat să lucreze în maniera lui Giorgione, este astăzi unanim recunoscut faptul că a receptat această influenţă prin filtrul stilului lui Tizian, căruia îi va rămâne tributar în mai multe dintre aspectele muncii sale. Vizitele întreprinse în

Franţa şi Germania, în jurul anului 1538, l-au ajutat să se familiarizeze cu graţia ritmică şi senzualitatea operei confraţilor italieni, întâlniţi la Fontainebleau. La sfârşitul celei de a treia decade a secolului al XVI-lea, stilul său atinge o perioadă de relativ echilibru între somptuoasa cromatică preluată de la Tizian şi libertatea aventuroasă a compoziţiei manieriste. Aceasta este şi perioada consacrării, atelierul său creând pentru comanditari de pe tot cuprinsul Europei.

Tematica predilectă a operelor lui Paris Bordone cuprinde scene pastorale în stilul lui Giorgione, scene religioase, scene mitologice şi portrete, dovedind o înclinaţie specială spre textură şi detaliu în descrierea materialelor textile luxoase, a gemelor strălucitoare, a pielii suple şi catifelate.

Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul inv. 89

ulei pe pânză, 63 x 104 cm

Sfânta Familie surprinde o clipă de odihnă, la marginea unei pajişti, mărginite în fundal de un peisaj colinar specific venet, în timpul fugii spre Egipt.

Înţelesul lucrării este unul mai degrabă alegoric decât specific, în principal datorită licenţei istorice care îl alătură pe Isus Pruncul lui Ioan Botezătorul matur, ştiut fiind faptul că cele două persoane aveau aceeaşi vârstă. Alăturarea este cea care centrează tabloul din punct de vedere compoziţional, Pruncul căţărându-se pe corpul puternic al Botezătorului, iar acesta privind spre pământ, într-o complementaritate a mişcării ascendente cu cea descendentă, o admirabilă ilustrare a mărturisirii lui Ioan: *Acela* [Isus] *trebuie să crească, iar eu să mă micşorez* (Ioan 3, 30).

Pornind de la afirmaţia biblică în care Ioan Botezătorul prooroceşte propria moarte şi începutul misiunii lui Isus Christos, putem remarca faptul că fiecare dintre cele trei personaje mature reprezentate în tablou este purtătorul a unui atribut alegoric, cu semnificaţie profetică. În partea dreaptă, Iosif îi oferă Pruncului un măr –

fructul neascultării divinității, gestul înapoierii acestuia profețind ștergerea păcatului adamic. În partea stângă, Fecioara Maria privește scena cu o detașare tristă pe chip. În mâna dreaptă ea ține o carte deschisă, probabil cea a *Vechiului Testament*, în care sunt cuprinse profețiile mesianice atât despre nașterea minunată a Fiului lui Dumnezeu, dar și despre cumplita Sa jertfă.

Lucrări de Paris Bordone cu aceeași temă și cu o structură compozițională similară se află la National Gallery of Australia: *Odihnă după fuga în Egipt, cu Sf. Ieronim* (c. 1550), Courtauld Institute of Art Gallery, Londra: *Odihnă în timpul fugii în Egipt* (1520-1530), Palazzo Rosso Gallery, Genova: *Sfânta Familie cu Sf. Ieronim și Sf. Ecaterina* și Gosudarstvennyj Ermitaj, Sankt Petersburg: *Sfânta Familie cu Sf. Ecaterina*. Dintre acestea, prima este cea mai asemănătoare cu creația lui Bordone găzduită de Muzeul Brukenthal. Ambele lucrări descriu același peisaj colinar în fundal, sunt dominate de aceeași monumentalitate a figurilor, resimțind influența lui Tizian în descrierea tipologică a personajelor. Imaginea Pruncului și forma elongată a siluetei Fecioarei dovedesc o similară orientare manieristă, din punct de vedere cromatic, fiind fundamentală comuna armonie aurie a culorilor. Considerând toate aceste asemănări, este posibil ca lucrările să fie executate în aceeași perioadă de maturitate creativă a pictorului, cea din Sibiu putând fi încadrată cândva între anii 1540 și 1550.

LAMBERTO SUSTRIS (c. 1515 – 1568)

Lamberto Sustris, cunoscut și ca Zustrus de Amsterdam după localitatea în care s-a născut, a petrecut cea mai mare parte a vieții sale în Italia. Urmând un amplu itinerar al centrelor artistice și culturale italiene, Sustris a reușit să își formeze un stil armonios în care eleganța clasică a sofisticatului Manierism florentin se întâlnește cu acea concepție plină de culoare, specifică școlii venețiene. În anul 1548 a lucrat în Bavaria împreună cu Tizian, de la care a preluat lejeritatea tușei. Descendența sa olandeză este vizibilă mai ales în concepția portretistică, prin atenția deosebită pe care o acordă detaliilor în redarea texturii materialelor și în descrierea accesoriilor.

Logodna mistică a Sfintei Ecaterina de Alexandria inv. 1193
ulei pe pânză, 21 x 27,6 cm

Hagiografia apuseană și răsăriteană consemnează persoana Sfintei Ecaterina de Alexandria în secolul al IV-lea.

Una dintre cele mai populare scene ale vieții ei, cu o largă reprezentare în arta plastică, își are originea într-o legendă potrivit căreia un pustnic i-a dăruit o reprezentare pictată (probabil o icoană) a Madonei cu Pruncul. Contactul Ecaterinei cu imaginea a prilejuit acesteia viziunea în care Pruncul S-a întors spre ea, așezându-i un inel pe deget. Căsătoria mistică a unui om cu o zeitate este o temă antică specifică mitologiei extatice est-meridionale și anatoliene, îmbogățindu-se în Creștinism cu semnificația intrării în viața monahală.

Logodna mistică a Sfintei Ecaterina expune în registru plastic legenda încredințării Ecaterinei, de către Fecioara Maria, Fiului său.

Tabloul este centrat din punct de vedere compozițional pe figura Pruncului – expresie a purității prin excelență, surprinzând momentul în care Fecioara Maria

mijloceşte uniunea mistică simbolizată de inel. Martorii scenei sunt Sfânta Ana (mama Mariei) şi Iosif. Expunerea tematică este apropiată de cea a temei *Sfintei Familii*, foarte frecventă în iconografia catolică.

Atrage atenţia portretul tinerei, delicateţea gesticii, timiditatea realist sugerată de roşeaţa obrajilor şi a urechilor, lacrimile şi mâna stângă ce încearcă să potolească zbaterea inimii.

Pictorul sugerează atemporalitatea scenei produse de extaz prin vestimentaţia distinctă a Sfintei Ecaterina (mai apropiată de cea contemporană secolului al XVI-lea) şi prin redarea privirii Pruncului, surprinzând parcă realitatea viitorului martiriu în care viaţa tinerei se va sfârşi. Persoanele cuprinse de viziune sunt redate pe un fundal luminos în timp ce silueta Ecaterinei este desprinsă din întuneric, lumina căzând doar asupra bustului şi a mâinilor, sugerând o stare între lumi.

Compoziţia, amintind de stilul lui Tizian, dublează simetria realizată în graţioasele siluete ale tinerelor Maria şi Ecaterina cu cea de factură vetero-testamentară a bătrânilor Ana şi Iosif, cromatica urmărind alăturarea canonică albastru-roşu în descrierea vestimentaţiei Fecioarei Maria şi dominanta aurie în descrierea vestimentaţiei Ecaterinei.

PAOLO CAGLIARI VERONESE (1528 – 1588)

Pictor al Renaşterii târzii, Paolo s-a născut în familia sculptorului Gabriele care l-a instruit în domeniul activităţii sale. Datorită faptului că era mai atras de pictură, a fost îndrumat la început de unchiului său, pictorul Antonio Badile. Potrivit lui Vasari, a continuat prin a fi elevul lui Giovanni Francesco Caroto. La 20 de ani se evidenţiază în Mantua, pictând apoi în Vincenza şi Treviso. La vârsta de 28 de ani este considerat de contemporani în aceeaşi categorie cu Tintoretto (45 ani) şi Tizian (80 ani), formând triumviratul marilor pictori veneţieni. Sosit la Roma în anul 1563, este copleşit de comenzi, refuzând în consecinţă participarea la decorarea Escorialului şi invitaţia lui Filip al II-lea al Spaniei.

A fost iubit şi preţuit, arătându-se amabil, generos şi remarcându-se în special ca un tată exemplar.

În arta lui Veronese avem ocazia de a privi o manieră de lucru exclusiv picturală, în care inspiraţia este în întregime cea a ochiului pătrunzător şi înţelegător, iar culoarea conturează materialitatea prin intermediul magiei talentului, dominând raţionalul şi evitând adaptarea tematică în funcţie de standardele literare.

Cap de copil inv. 974

ulei pe pânză, 23 x 20 cm

Portretistica lui Veronese, după cum o ilustrează şi această lucrare, surprinde fizionomia cu o fluenţă decorativă, adesea cu frumuseţe, fără însă a căuta să ofere înţelesuri subliminale. Observăm faptul că pictorul se bucură de imagine, excelând în reprezentarea figurilor luminoase, uneori înconjurate de ambianţe difuze, cu draperii bogate şi umbre transparente.

Capul de copil, pictat realist, cu sobrietate, fără intervenţii şi consideraţii personale asupra subiectului, ne îngăduie să cunoaştem în mod deplin personalitatea celui care a pozat tăcut, cu ochi iscoditori, interogativi, cu trăsături destinse de o uşoară mirare, specifică vârstei. Luminozitatea delicată şi gradarea subtilă a cromaticii evidenţiază particularităţile fizionomice, focalizate de ochii căprui.

Vestimentaţia, atât cât se poate observa, este cea specifică persoanelor de origine nobilă: haină cu guler de blană şi colan de aur la gât. Culoarea închisă a hainelor evidenţiază chipul copilului, echilibrând cromatic compoziţia în raport cu ochii de culoare închisă, conferindu-le intensitate.

Veronese a pictat foarte rar lucrări de mici dimensiuni. Deşi semnat pe gulerul băiatului: [*Cag*]*liari*, tabloul pare a fi decupat dintr-o pânză mai mare. Această ipoteză este susţinută de posibila relaţie cu cele două tablouri pandant, comisionate de familia da Porto în anul 1551, reprezentându-i pe Livia Thiene cu fiica Porzia (The Walter Art Museum, Maryland) şi pe Giuseppe cu fiul Adriano (Palazzo Pitti Florenţa).

Similarităţile fizionomice existente între portretul din custodia Muzeului Brukenthal şi portretul micului Adriano, pot deschide ipoteza potrivit căreia fragmentul ar fi putut să fie decupat şi păstrat, pentru valoarea realizării sale, dintr-un studiu sau o variantă ce au precedat portretul de familie mai sus amintit.

JACOPO NEGRETTI, zis şi PALMA IL GIOVANE (1544 – 1628)

Unul dintre cei mai prolifici pictori veneţieni, Jacopo Negretti, zis şi Palma Il Giovane (cel Tânăr) pentru a fi deosebit de Palma Il Vecchio (fratele bunicului, maestru al şcolii veneţiene timpurii), şi-a început ucenicia pe lângă tatăl său, afirmându-se curând ca artist de talent. A pictat pentru ducele Guidobaldo della Rovere şi pentru ducele de Urbino, la curtea cărora a petrecut o vreme. Îşi va continua periplul italian cu Pesaro şi Roma, revenind la Veneţia în jurul anului 1570, pentru a lucra în atelierul lui Tizian, apoi în atelierul condus de Tintoretto. La moartea celor doi, Jacopo a devenit unul dintre cei mai solicitaţi pictori veneţieni.

Sinteză a elementelor tizianiene (robusteţea formelor pline, paleta caldă), tintoretiene (motivele compoziţionale, maniera redării luminii) şi manieriste (graţia delicată şi eleganţa gesturilor personajelor din opera lui Federico Barocci), arta lui Negretti a avut un puternic impact asupra contemporanilor. A pictat subiecte istorice, biblice şi mitologice, multe dintre lucrările sale păstrându-se până astăzi în bisericile şi palatele Veneţiei.

Madona cu Pruncul şi patru sfinţi inv. 2418

ulei pe pânză, 228 x 115 cm

Structurată din punct de vedere compoziţional pe trei planuri, lucrarea înfăţişează în registrul superior, evidenţiat de culoarea incandescentă, tema

IHS

iconografică a Madonei cu Pruncul în slavă, temă aflată în perfect acord cu exaltarea cultului marial în Catolicism, după afirmarea dogmei *Imaculatei Concepţii*.

Cel de al doilea plan cuprinde reprezentarea sfinţilor Maria Magdalena şi Iosif (în stânga privitorului) şi Ecaterina de Alexandria (în dreapta). Fiecare dintre cele trei personaje poartă un atribut identificabil. Atributul Mariei Magdalena este părul lung, despletit, ce a şters picioarele lui Isus. Ecaterina este înfăţişată sprijinindu-se pe roată – simbol al martirajului suferit. Iosif poartă o crenguţă despre care legenda spune că a înflorit miraculos în Templul din Ierusalim, semn al alegerii sale pentru a fi soţul Fecioarei Maria. Acest grup constituit din trei persoane simbolizează intercesorii, sfinţii care intermediază în folosul slujirii umane, deschizând cerurile în întâmpinarea rugăciunii pământenilor. Remarcăm dezvoltarea compoziţională spiralată, ascendentă, descrisă de trupurile răsucite într-o atitudine devoţională şi puternica impresie de greutate pe care prezenţa masivă a lui Iosif o imprimă, piciorul său drept atingând solul.

Despre cel de al patrulea personaj s-a crezut că este Sfântul Francisc de Assisi, reprezentat din punctul de vedere al iconografiei tradiţionale sub chipul unui bărbat între două vârste, cu tonsură, purtând rasa brună a ordinului său monahal şi o cingătoare cu trei noduri (voturile castităţii, sărăciei şi ascultării), atributele sale obişnuite fiind floarea de crin, stigmatele sau craniul. Bărbatul reprezentat în tablou poartă o rasă de culoare gri, ridicând cu un gest liturgic ostia spre cer. Din punct de vedere compoziţional acest personaj este singurul reprezentat îngenuncheat, cu spatele spre privitor, atitudinea sa fiind una dintre ipostazele în care donatorii sunt reprezentaţi în lucrările cu tematică religioasă. Probabil exponent al unui ordin slujitor, călugărul defineşte cel de al treilea plan: cel al misiunii clericale şi al administrării harului, identificarea cu Francisc fiind greşită.

Prezentând analogii compoziţionale şi stilistice cu lucrarea aceluiaşi autor: *Glorificarea Madonei cu Pruncul* (1608), aflată la Muzeul de Artă din Ljubljana, lucrarea din Pinacoteca Brukenthal ar putea fi datată, potrivit unor opinii, în aceeaşi perioadă a sfârşitului primei decade a secolului al XVII-lea.

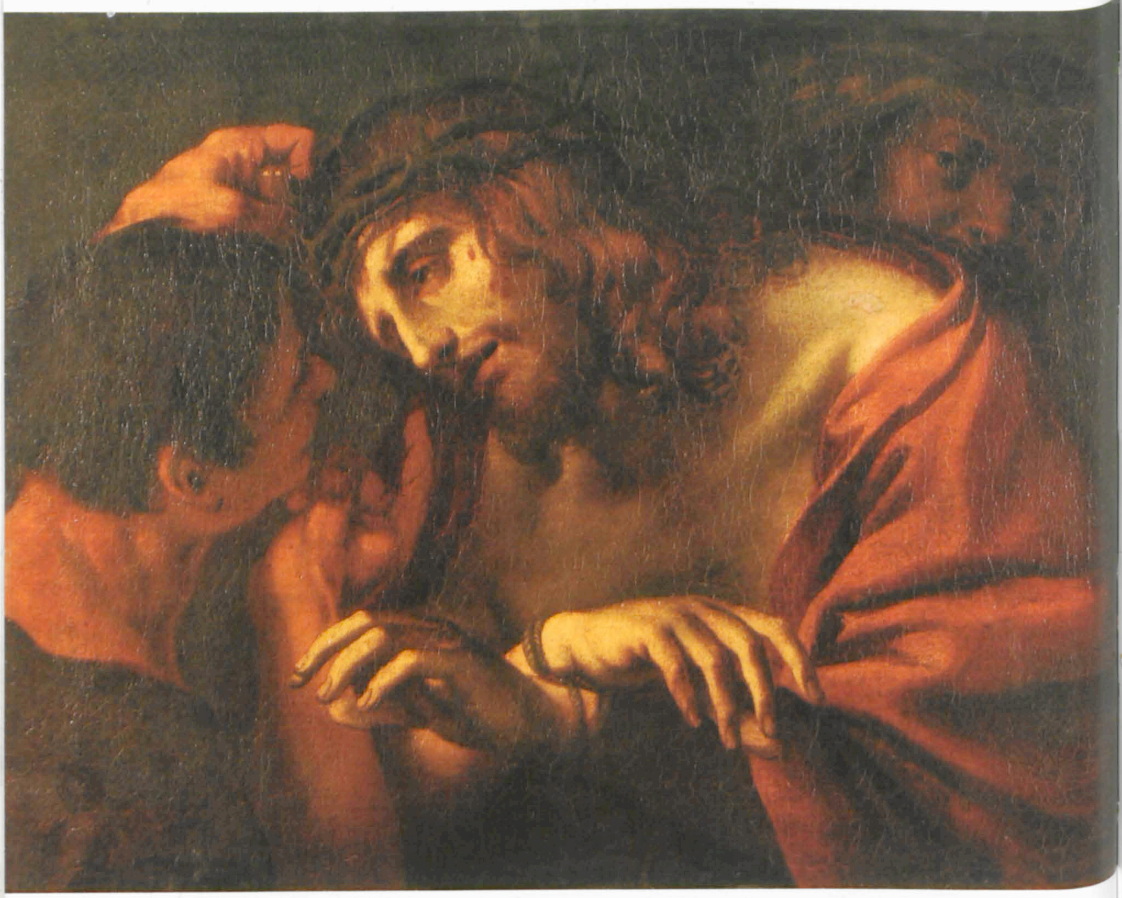
ANNIBALE CARRACCI (1560 – 1609)

Fiul unui croitor bolognez, Annibale a fost cel mai tânăr membru al unei familii dintre exponenţii căreia fratele său Agostino, vărul Ludovico şi descendenţii lor s-au dedicat picturii.

Astăzi, Annibale Carracci este considerat unul dintre cei mai importanţi pictori italieni, creaţia sa de tinereţe fiind marcată de declinul Manierismului şi de reforma valorilor iconografice (Conciliul de la Trent, 1545 – 1563).

Datorită locaţiei nordice, în Bologna erau receptate deopotrivă influenţele artei lombarde (cu dubla moştenire a realismului lui Leonardo şi a stilului veneţian al lui Veronese), ale artei germane, flamande şi central-italiene, şcoala bologneză de pictură definindu-se prin eclectism. Familia Carracci a luat în considerare toate aceste informaţii, fondând *Accademia degli Incamminati* (Academia Progresivilor), ce a dobândit un profil didactic începând cu anul 1585, postulând întoarcerea la modelul viu ca o reacţie la distorsiunile manieriste asupra anatomiei şi spaţiului.

La maturitate, Annibale a activat la Roma, unde a condus un atelier de succes şi o facţiune anticaravagistă, temperând realismul cu influenţa lui Rafael şi sensibilitatea veneţiană.



Lucrarea din Pinacoteca Brukenthal este caracteristică pentru cea mai fructuoasă perioadă creativă a artistului (1585 – 1595), când a produs picturi remarcabile, cu o forţă aproape expresionistă. Carracci accentuează desenul şi liniatura florentină, dar rămâne tributar stilului maeştrilor veneţieni, de la care împrumută folosirea sclipitoare a culorilor şi contururile estompate. Maniera sa personală vădeşte o uimitoare economie a figurilor, o forţă şi o precizie a gustului ce aveau să îl influenţeze pe Poussin şi, prin intermediul lui, întregul limbaj gestic din pictură.

Batjocorirea lui Christos este centrată în reprezentarea lui Isus din semiprofil, cu mâinile legate, momentul narativ fiind cel al încununării Sale cu spini (Mt 27,29; Mc 15, 17; In 19,2). În stânga compoziţiei se află un torţionar care aşază cununa, în registrul superior, dreapta, fiind reprezentat un personaj, cufundat în semiumbră, care priveşte dincolo de spaţiul delimitat compoziţional, în afara pânzei.

Nu există o antiteză indusă prin elemente compoziţionale, Isus este reprezentat fără aureolă, asemenea unui om între oameni, lipsit de atributele naturii Sale divine. Însă, coordonata antitetică, dezvoltată în mod natural în surprinderea acţiunii călăului asupra victimei nevinovate, este creată aici prin redarea tensiunii psihologice: privirea lui Isus, descendentă, plină de milă, este conectată la privirea ascendentă a torţionarului cu expresie batjocoritoare, în timp ce personajul martor ne priveşte, înregistrându-ne reacţiile.

Desprinsă din umbra întunecată, scena este pictată într-un registru cromatic cald, ţinut într-o dominată de roşu, marcat de contraste temperate prin folosirea culorilor analoge. Simbolistica ce se întrevede din această ţesătură a culorii este una pulsatilă, a inimii şi a iubirii asociate ei, dar şi a sângelui jertfei, intensitatea rezultând din spaţiul pictural extins, acordat tonurilor roşii.

Lumina cade asupra lui Isus asemenea unui con, pierzându-şi intensitatea în mod nefiresc în dezvoltarea compoziţiei spre celelalte două personaje, indicând o lume aflată în disoluţie, negându-şi propria salvare.

Impresionanta etalare în această lucrare a măiestriei compoziţionale, cromatice şi introspective, capacitatea pictorului de a păstra un dialog deschis cu privitorul, justifică pe deplin rândurile biografului care, în anul 1672, scria: *Pe când arta picturii murea, i-a plăcut lui Dumnezeu ca în oraşul Bologna să crească un foarte învăţat geniu; şi cu el ... arta a crescut din nou. Acest geniu a fost Annibale Carracci.*

ANTIVEDUTO GRAMATICA (1571 – 1626)

Pictor al proto-Barocului italian, activ în împrejurimile Romei, acest artist şi-a primit numele Antiveduto (*cel înainte văzut*), deoarece tatăl a avut premoniţia naşterii sale. Şi-a făcut ucenicia cu artistul perugin Giovanni Domenico Angelini, care l-a introdus în tehnica picturii de mică dimensiune, mai ales pe suport din cupru.

Antiveduto s-a consacrat ca artist independent în 1591. Giovanni Pietro Bellori scria despre Caravaggio că ar fi lucrat câteva luni în studioul lui. În perioada de consacrare, succesul i-a fost asigurat prin puternicul patronaj acordat de către două personalităţi ale vremii: cardinalul Federico Borromeo şi marchizul Francesco Maria del Monte.

Din perspectiva galeriei Muzeului Brukenthal, subliniem faptul că se cunosc foarte puţine lucrări ce îi pot fi definitiv atribuite lui Gramatica, ceea ce face să crească importanţa unei lucrări autentificate ca aparţinându-i.

Sfânta Ecaterina de Alexandria inv. 1280

ulei pe pânză, 97,5 x 79 cm

Despre Sfânta Ecaterina de Alexandria (c. 287 – c. 305) se crede că a fost o figură erudită, cu vaste cunoştinţe de filozofie şi teologie, o luptătoare împotriva persecuţiilor anticreştine din Imperiul Roman şi o fervent predicatoare a mesajului Evangheliilor, convertind mulţi închinători ai idolilor la credinţa creştină. Ea a căzut victimă persecuţiilor împotriva cărora a luptat. Condamnată la tragere pe o roată bătută în piroane ascuţite, roata s-a rupt în bucăţi la atingerea trupului Ecaterinei. A fost ucisă în cele din urmă prin decapitare.

Deşi celebrată deopotrivă în Biserica Romano-Catolică şi în Biserica Ortodoxă, există opinia istorică potrivit căreia Ecaterina ar fi un produs hagiografic fictiv, menit să echilibreze în sfera creştină importanţa Hypatiei de Alexandria. Asemănările sunt evidente, amândouă fiind foarte tinere, foarte frumoase, erudite, caste şi suferind o moarte violentă pentru afirmarea publică a credinţelor personale.

Întreaga tradiţie a tuturor acestor credinţe mai mult sau mai puţin legendare găseşte o formă unitară prin exprimarea plastică concretizată în mulţimea reprezentărilor Ecaterinei, înfăţişată cu rochii foarte bogate în materiale preţioase şi accesorii, cu o coroană pe cap şi cu atributele sale specifice: roata pe care urma să fie

torturată şi/sau sabia cu care a fost decapitată. Acesta este şi cazul *Sfintei Ecaterina de Alexandria* din Pinacoteca Brukenthal, maniera lui Gramatica de a accentua contrastul dintre lumini şi umbre evidenţiind de această dată principalul element compoziţional al lucrării: vestimentaţia specifică, de curte, a tinerei care a slujit drept model pentru acest tablou.

Atenţia ne este atrasă în primul rând de reprezentarea texturii materialelor cu ţesătură deasă, cu un luciu special, intermediar între luminozitatea acordată frunţii, decolteului, mâinii drepte şi fondul întunecat pe care personajul este reprezentat.

Virtuozitatea artistică adaugă efectele speciale ale dantelei ce subliniază linia decolteului, eşarfa de o fineţe aproape transparentă împletită în păr, cu o margine căzută pe umărul stâng, ferecăturile cu piatră preţioasă ale corsajului şi lucrătura elaborată a centurii. Complexitatea vestimentară se află într-un contrast bine subliniat cu simplitatea personală a tinerei, lipsită de accesorii personale (inele, cercei), fapt ce ne determină să credem că dincolo de intenţia execuţiei plastice, această simplitate poartă semnificaţia simbolică a bogăţiei spirituale în care sfinţii se înveşmântează prin faptele şi credinţa lor.

MASSIMO STANZIONE (c. 1585 – c. 1656)

Pictor al Barocului italian, Stanzione şi-a desfăşurat activitatea mai ales în Neapole. Pregătirea iniţială nu este cunoscută, presupunându-se că ar fi fost instruit de Fabrizio Santafede, însă majoritatea influenţelor resimţite de opera sa sunt de natură caravagistă, aplicate unui clasicism semi-bolognez.

Massimo a fost supranumit *Napoletanul Guido Reni* pentru apartenenţa la o mişcare ce a evoluat dinspre caravagismul întunecat şi acut contrastant a lui Jusepe de Ribera (1591 – 1652) spre un colorism mai blând şi mai apropiat de şcoala bologneză. A lucrat în jurul anului 1617 la Roma, unde a putut vedea Galeria Farnese pictată de Annibale Carracci, stilul său evoluând către o formă de caravagism mai elegantă şi mai graţioasă decât maniera contemporanilor. Unul dintre ucenicii pe care i-a pregătit a fost Bernardo Cavallino. Se pare că a murit în timpul epidemiei de ciumă din anul 1656, la Neapole.

Tenebrismul (ital. *tenebroso*), numit şi iluminare dramatică, este un stil de pictură bazat pe violentul contrast al luminii în raport cu umbra. O formă mult accentuată de clarobscur creează impresia că figurile se ivesc din întuneric. Începând cu arta lui Caravaggio, lumina se izolează, nemaiparticipând la crearea spaţiului. Întunericul devine o entitate negativă, definită prin absenţa luminii care, la rândul ei, se revarsă asupra figurilor şi obiectelor ca asupra unor forme solide, impenetrabile, fără a le dizolva suprafeţele.

Cele două lucrări aflate în Galeria de Artă Europeană a Muzeului Brukenthal aparţin acestui stil deplin influent în opera timpurie a pictorului.

Uciderea pruncilor inv. 24

ulei pe pânză, 123 x 148

Expunând în registrul plastic tema biblică a *Uciderii pruncilor* (Mt. 2,16-19), tabloul surprinde o scenă desprinsă din campania ordonată de Irod.

Cruzimii evenimentelor îi corespunde realismul frust al tratării. Evoluţia narativă, desfăşurată în compoziţie dinspre dreapta spre stânga privitorului, ne dezvăluie evenimente petrecute în stradă, putându-se remarca pavajul şi colţul unei clădiri.

Lucrarea cuprinde trei personaje feminine, primele două aflate într-o dinamică sugestivă, complementară: de respingere (în stânga) şi de retragere defensivă (în centru dreapta). A treia femeie, cu chipul aflat în penumbră (ocupând poziţia personajului martor din lucrările tenebriste), marchează deznodământul lipsit de orice speranţă, strângând cu tandreţe rămăşiţele fizice ale copilului ei. Dominantă este dinamica agresivă dezvoltată de cei doi soldaţi, impusă prin redarea diagonală, masivă, a celui aflat în picioare. Gestica lor sporeşte dramatismul mişcării prin orientarea oblică, descendentă, respectiv orizontală, a pumnalelor.

Lumina ce cade din partea superioară stângă dezvăluie chipul inexpresiv al soldatului, cel descompus al mamei şi pe cel al copilului speriat. Tentele luminoase în nuanţe verzui exprimă o macabră anticipare a morţii fizice şi sufleteşti.

Opusă sursei fizice de lumină, în registrul superior dreapta observăm o luminozitate stranie, dincolo de colinele din fundal, simbolizând protecţia divină ce învăluie Pruncul purtat tainic, în afara oricărei ameninţări, spre tărâmurile Egiptului.

Cina din Emaus inv. 23

ulei pe pânză, 124 x 151 cm

Pictată în jurul anului 1610, lucrarea este în mare parte inspirată din compoziţia cu aceeaşi temă, realizată de Caravaggio (1601), aflată în prezent la National Gallery, Londra.

Episodul biblic descris este cel al uneia dintre arătările lui Isus după Înviere, în timpul călătoriei spre Emaus întreprinsă de doi ucenici (Lc. 24, 13-31). Spre sfârşitul zilei şi al călătoriei, în timpul cinei, Isus binecuvântează pâinea şi vinul, amintind prin gesturi şi cuvinte desfăşurarea Cinei celei de Taină. Acesta este momentul în care ucenicii îl recunosc.

Din punct de vedere compoziţional, Stanzione urmează aceeaşi formulă aleasă de Caravaggio: în jurul unei mese (ce prilejuieşte redarea unui cadru constituind o natură moartă) se află Isus binecuvântând, alături de Cleopa (cu spatele la privitor) şi un al doilea ucenic cu barbă. În picioare se află hangiul.

Modificările compoziţionale aduse în lucrarea din galeria Brukenthal în raport cu creaţia lui Caravaggio sunt relativ minore: atributul pelerinajului lui Cleopa nu este scoica, ci un toiag de călătorie, ucenicii sunt reprezentaţi mai tineri, hangiul se află în partea dreaptă a compoziţiei, în penumbră, cu rolul personajului martor, specific tenebrismului.

Aceste diferenţe sunt conjuncturale, Carravaggio pictându-şi lucrarea înainte de accentuarea tendinţelor sale tenebriste, în timp ce Stanzione o realizează înainte de a se îndepărta de aceste tendinţe. De aceea, observăm la cel din urmă o cromatică mai întunecată, mai ales în privinţa albului care devine perlat în tratare, fiind înlocuit de negru în redarea vestimentaţiei.

Rămâne comună luminozitatea nefirească a chipului lui Isus, potrivit unei anamneze a învierii, lumina dezvăluind în interpretarea lui Massimo Stanzione, cu mult realism, urmele fizice ale trecerii prin moarte.

DOMENICO FIASELLA, zis IL SARZANO (1589 – 1669)

Pictor italian, născut în Sarzano, în familia unui argintar, Fiasella a studiat la Genova, apoi s-a mutat la Roma, unde a activat între anii 1607–1616. Se afirmă după ce a pictat pentru Palazzo Lomellini un important ciclu de fresce pe tema istoriei Esterei.

Pictura lui Fiasella este caracterizată de claritate, atenţie pentru detaliu, culoare bogată, figurile clasice, la care se adaugă o influenţă a pictorilor Peter Paul Rubens şi Anton van Dyck, resimţită în roşurile strălucitoare, în auriuri şi în robusteţea personajelor.

Revelaţia Sfântului Ioan în Patmos inv. 371

ulei pe pânză, 130 x 105 cm

Din punct de vedere tematic, tabloul îl reprezintă pe Sfântul Evanghelist Ioan (? – c. 110), cel căruia potrivit tradiţiei neotestamentare îi aparţine textul *Apocalipsei*. O sumă de informaţii tradiţionale, apocrife şi legendare reconstituie finalul vieţii acestui sfânt, astfel încât aflăm că ar fi singurul apostol care a murit de bătrâneţe, supravieţuind aruncării într-un cazan cu ulei clocotit (la Roma) sau potirului cu vin otrăvit ce i s-a dat cu altă ocazie. Între anii 90 şi 95, în timpul împăratului Diocleţian, Ioan a fost exilat în insula Patmos din arhipelagul Mării Egee unde, ridicându-se la ceruri *în spirit* (cu sufletul), a avut revelaţia cuprinsă în cartea *Apocalipsei*.

Semnată în registrul inferior dreapta, pe evanghelie – *D. F.* şi datată – 1639, lucrarea constituie un exemplu ilustrativ pentru opera de maturitate a lui Domenico Fiasella, reflectând concepţia predilectă a artistului pentru compoziţii cu structuri piramidale incluse: vulturul aşezat pe *Evanghelie*; Ioan cu cei doi îngeri înălţându-se spre cerurile deschise.

Accentul compoziţional este aşezat asupra persoanei evanghelistului şi a descrierii sale fizice: vârsta înaintată, fizionomia extatică, postura tradiţional acordată în iconografie eremitului.

Cromatica vie, îmbogăţită de roşul mantiei, galbenul şi albastrul veşmintelor îngereşti şi albul aripilor, dobândeşte individualitate tematică prin auriul unei luminozităţi specifice acestei lucrări.

Este interesantă luminozitatea revărsată dintr-o sursă fizică aflată în afara registrului central, în partea stângă, ca şi cum soarele s-ar afla la asfinţit, suprafaţa cea

mai strălucitoare fiind pieptul dezgolit al sfântului (spaţiu anatomic în mod convenţional desemnat a fi sediul sufletului).

Într-o corespondenţă a mundanului cu spiritualul, pictorul plasează în centrul registrului superior dimensiunea unei lumini de natură exclusiv spirituală, sediul şi sursa oricărei revelaţii autentice.

Deşi descriind un eveniment extatic, lucrarea cuprinde coordonata dinamică a ascensiunii prin redarea sugestivă a susţinerii lui Ioan de către cei doi îngeri şi a impresiei de zbor, creată de aripile acestora.

Revelaţia Sfântului Ioan în Patmos este o lucrare impresionantă, complexă, sugestivă prin forţa cu care a fost învestită şi mobilizatoare prin neobişnuita capacitate de empatizare cu un eveniment inaccesibil muritorilor de rând. Privitorului i se propune depăşirea propriei sale condiţii şi păşirea pe cea dintâi treaptă a accederii spirituale, cu siguranţa unei axiomatice posibilităţi.

GUIDO CAGNACCI (1601 – 1681)

Pictorul italian din perioada Barocului târziu, cu numele său adevărat Guido Canlassi, s-a născut în apropiere de Rimini. A pictat subiecte istorice, mitologice, religioase, scene alegorice, compoziţii cu personaje. Este cunoscut pentru senzuala reprezentare a nudurilor feminine, tematică datorată vizitei la Veneţia în anul 1650. Această experienţă adaugă culoare paletei sale, deschizându-i o gamă de subiecte în care sunt incluse scenele cu seducătoare femei seminude, contribuind la consacrarea unui gen compoziţional ce avea să facă o carieră internaţională, fiind foarte apreciat de colecţionari. În anul 1658 a fost chemat la Viena de împăratul Leopold I, aici rămânând până la moarte, succesul său dobândind recunoaşterea definitivă.

Tablourile lui Guido Cagnacci fac dovada unei bune cunoaşteri a evoluţiei tehnicii picturale de la începutul secolului al XVII-lea şi, în particular, a noilor posibilităţi de utilizare a luminii, respectând totodată canoanele frumuseţii de tip antic. Mai mult, acest pictor al corpului feminin se revendică din Caravaggio, Guido Reni şi chiar din pictura olandeză, deţinând un loc special în istoria artei prin faptul că a exportat cel mai nou stil clasic din lumea picturii venete în cea germanică.

Moartea Cleopatrei inv. 167

ulei pe pânză, 120 x 91 cm

Cleopatra a VII-a (68 – 30 î.Hr.) a condus Egiptul alături de fratele său până când acesta a îndepărtat-o de la putere în anul 48 î.Hr. A fost readusă pe tron prin influenţa lui Iulius Caesar, ţara ei plătind tribut în consecinţă. Mai târzia alianţă şi poveste de dragoste cu triumvirul Marc Antoniu a sfârşit tragic, flota lor fiind învinsă de Octavian (viitorul împărat Augustus). Realizând faptul că totul este pierdut, cei doi îndrăgostiţi s-au sinucis, Antoniu prin străpungere cu sabia, iar Cleopatra prin muşcătura unei vipere adusă într-un coş cu smochine.

Cagnacci a fost un pictor caracteristic pentru regiunea Emilia la sfârşitul secolului al XVII-lea, asemenea altor artişti locali fiind implicat activ în redescoperirea vestigiilor Antichităţii clasice. A fost de asemenea elevul lui Guido Reni, având tendinţa de a combina referinţele modelelor clasice cu maniera lui Rafael şi cu propriul interes pentru tipul de perspectivă îndrăzneaţă în compoziţii strălucitoare, favorizate de noul stil Baroc. *Moartea Cleopatrei* este pictată într-o perioada în care

stilul lui Cagnacci s-a îmbogăţit cu aprofundarea picturii flamande, pe care a văzut-o în Viena. Totodată, lucrarea face parte din lunga tradiţie a nudurilor pictate sub pretextul reprezentării subiectelor istorice sau mitologice.

În mare parte, tendinţele pe care a ales să le accepte şi direcţiile în care a ales să lucreze Guido Reni sunt vizibile în acest tablou: cămaşa şi restul vestimentaţiei ce acoperă jumătatea inferioară a trupului personajului sunt aranjate în falduri studiate, amintind modelele antice, detaliatul realism nordic răzbătând din descrierea fizionomică (umbrele morţii, redate în jurul gurii), dar şi din descrierea cercelului din perlă şi a şiragului de perle ce îi împodobesc părul.

Redată în lumini şi umbre pentru evidenţierea sculpturală a unui tip idealizat de frumuseţe, lucrarea cunoaşte două registre cromatice: cel superior reliefând

carnaţia prin rozuri şi umbre ocru, cel inferior redând în alb, albastru şi griuri albastre hainele drept atribute ale unei poziţii sociale pierdute.

Remarcăm senzualitatea Cleopatrei, subliniată de contrastul puternic cu rigiditatea unghiulară a scaunului pe care este aşezată. Această alăturare ar putea ţine de tratarea temei într-un limbaj metaforic. Corpul pe jumătate dezgolit al femeii, ilustrând frumuseţea pentru care aceasta a fost vestită de-a lungul vieţii sale, este modelat în moarte de unghiurile drepte ale unui scaun cu spătar înalt, asemănător tronului. Moartea este interpretată deci ca o consecinţă şi exigenţa finală a deţinerii puterii.

FRANCESCO MAFFEI (1605 – 1660)

Francesco Maffei s-a instruit în Vincenza cu tatăl său şi cu pictorul manierist Alessandro Maganza. A activat în oraşele din Veneto (teritoriu veneţian), în anul 1638 fiind amintit în Ravido şi Brescia. A plecat din Vincenza în 1657 pentru a se stabili la Padova, unde va muri de ciumă peste trei ani. A fost mentorul lui Sebastiano Ricci.

Francesco s-a specializat în alegorii civice şi compoziţii elaborate de glorificare a demnitarilor regionali, dar şi în lucrări cu tematică religioasă. Bazându-se pe studiul asupra operelor pictorilor Paolo Veronese, Alessandro Magnasco, Parmigianino, a reuşit să îşi creeze propria individualitate stilistică, fiind considerat astăzi unul dintre cei mai vizionari pictori ai Barocului veneţian. Tradiţiei stabilite de Tintoretto şi Jacopo Bassano, pe care a ales să o continue, Maffei i-a adăugat o notă proprie de mister şi câteodată o bizară fantezie. O exuberanţă a calităţii dă uneori lucrărilor sale aparenţa de vis.

Martiriul Sfântului Sebastian inv. 1237

ulei pe pânză, 109 x 165 cm

Sfântul Sebastian (secolul al III-lea) a fost un martir timpuriu, al cărui cult este consacrat încă din secolul al IV-lea. *Legenda Aurea* (colecţie rescrisă a vieţilor sfinţilor, sec. al XIII-lea) îl descrie ca ofiţer în garda pretoriană romană. A fost condamnat la moarte pentru păstrarea credinţei sale creştine şi executat prin săgetarea cu zeci de săgeţi uşoare, al căror rol nu era acela de a afecta organele interne (determinând o moarte rapidă), ci de a provoca multă durere şi de a induce moartea lent (prin pierderea sângelui). Totuşi, Sebastian a supravieţuit în mod miraculos acestui supliciu, vindecându-se prin îngrijirile unei femei numite Irina. Odată vindecat, el a provocat împăratul de pe treptele palatului, fiind lapidat în cele din urmă, iar trupul lui aruncat în principala canalizare romană (*Cloaca maxima*). Cadavrul a putut fi recuperat după ce sfântul s-a arătat în vis unei femei, revelând locaţia. Din punct de vedere iconografic a rămas reprezentativă pentru martirajul lui Sebastian scena săgetării sale, pe când scena lapidării a rămas specifică martiriului Sfântului Ştefan.

Francesco Maffei se remarcă, sub aspectul tematic al lucrării sale, printr-o foarte bună documentare asupra subiectului, fapt ce rezultă din redarea în fundal a unui grup de cavalerie romană, constituită din soldaţi arabi, singurii care foloseau arcuri reflexe ce puteau regla intensitatea şi distanţa trimiterii săgeţii.

Compoziţia tabloului din Pinacoteca Brukenthal se deosebeşte de pânzele aglomerate şi dinamizate prin acţiuni viguroase, ce caracterizează opera artistului. Explicaţia ar putea consta în momentul ales spre ilustrare: minunea supravieţuirii lui Sebastian, sugerată de îngerul care îndepărtează săgeţile şi de lumina ce se revarsă asupra chipului extatic al martirului. Cele două prezenţe feminine reprezintă momentul prezent al acţiunii, al salvării de la moarte (femeia în albastru) şi anticipaţia morţii (femeia în roşu, probabil cea căreia i-a indicat în vis locaţia cadavrului).

Cromatica lucrării este desfăşurată în două registre ale tratării: compoziţional şi simbolic. Pe de o parte, putem remarca lumina strălucitoare ce evidenţiază nuanţele pline de albastru ceruleum, alb şi galben, dublate de griurile colorate. Pe de altă parte, remarcăm valoarea simbolică acordată culorii roşii a mantiei de care Sebastian fusese dezbrăcat – în sensul amânării morţii sale, roşu ce revine în vestimentaţia celei de-a doua femei, ca element anticipativ.

Realizată în tuşe dinamice şi desfăşurată într-o paletă strălucitoare, lucrarea *Martiriul Sfântului Sebastian* este un admirabil exemplu pentru profilul artistului: un stil fluid într-o tratare baroc, elegantă, cu puternice accente manieriste.

PIETRO (Libertino) LIBERI (1605 – 1687)

Pietro Liberi s-a născut la Padova, unde a studiat cu Alessandro Varotari (il Padovanino). A călătorit mult în Italia, fiind supranumit *il Libertino* datorită abordării compoziţiilor cu reprezentări anatomice senzuale. De asemenea, a călătorit în Portugalia şi Spania, intenţia sa, nefinalizată, fiind aceea de a ajunge la Constantinopol. A petrecut la Roma perioada anilor 1638 – 1641, studiind opera marilor maeştri: Michelangelo, Rafael, Carracci, Giulio Romano. Între 1658 şi 1659 a lucrat în Austria de unde s-a întors prin Ungaria şi Boemia, sfârşindu-şi viaţa la Veneţia. A fost maestrul lui Carlotto.

ulei pe pânză, 153 x 224 cm

Hero şi Leandru sunt cele două personaje mitologice ale unei tragice poveşti de iubire. Hero, preoteasă a Afroditei, trăia în turnul Sestos, la marginea Hellespontului (strâmtoarea Dardanele). Tânărul Leandru din Abydos, trăind pe celălalt mal, s-a îndrăgostit de ea. Pentru a se întâlni, el trecea strâmtoarea înot noaptea, tânăra călăuzindu-l din turn cu ajutorul luminii unui felinar. La venirea iernii, o furtună stârnită pe mare a ridicat valuri înalte, iar vântul a stins felinarul. Leandru s-a înecat şi Hero s-a sinucis, aruncându-se din turn.

Mitul este pe larg tratat în literatură, de la *Eroicele* lui Ovidiu (18, 19) la versiunea renascentistă a lui Christopher Marlowe. În pictură a cunoscut o generalizare tematică începând cu anul 1625.

Lucrarea *Moartea lui Leandru* este conexă preocupărilor tenebriste ale pictorului care exploatează în compoziţie şi un filon clasicizant.

Corpul fără viaţă al lui Leandru, în reprezentare nudă, este purtat pe braţe de nereide (nimfele mării) şi de tritoni (creaturi fantastice masculine, asemănătoare sirenelor). În fundalul de un verde întunecat se vede malul şi turnul lipsit de lumina călăuzitoare. Bine studiată este masa musculară a personajelor, talentul artistului evidenţiindu-se în redarea plutirii şi a efortului fizic depus de nereidele şi tritonii care susţin deasupra apei trupul inert.

Lumina evidenţiază contrastul dintre paloarea lipsită de viaţă şi rigiditatea fizică a cadavrului în raport cu musculatura încordată a corpurilor aflate în plin efort.

Paleta cromatică este dominată de o largă varietate de ocruri, folosite pentru redarea înotătorilor în noapte, însoţiţi doar de lumina lunii ivite după furtună.

GIOVANNI BATTISTA LANGETTI (1625/35 – 1676)

Giovanni Battista Langetti s-a născut la Genova, oraş în care a primit şi primele noţiuni despre pictură. Se pare că a studiat, mai târziu, cu Pietro Cortona. S-a afirmat la Veneţia, unde s-a mutat şi a trăit tot restul vieţii.

Cu o tematică istorică, mitologică şi religioasă, creaţiile lui Langetti s-au dovedit importante pentru dezvoltarea picturii veneţiene prin asocierea subiectelor ce prilejuiesc un realism crud, ameninţător, întunecat, cu gustul pentru culoarea vie şi intensă, căreia nu îi este străină observarea modelelor vii din *Cinquecento*.

Iosif în închisoare, tălmăcind visele inv. 425

ulei pe pânză, 109 x 126 cm

Calitatea semnificativă, cu totul specială, a acestor lucrări rezultă din raportul de pandant ce facilitează împletirea corespondenţelor şi simetriilor cu trunchiul comun al complementarităţii compoziţionale.

Lucrarea *Iosif în închisoare, tălmăcind visele*, datorită centrării compoziţionale şi cromatice pe silueta bătrânului seminud, înlănţuit, s-a crezut iniţial că îl reprezintă pe Socrate în prizonierat. După stabilirea tematică, potrivit aceloraşi considerente, identitatea lui Iosif a fost greşit acordată aceluiaşi personaj, datorită monumentalităţii reprezentării sale.

Subiectul este descris în *Vechiul Testament* (Geneză, 40), foarte tânărul Iosif interpretând visele avute de brutarul şi paharnicul faraonului, ajunşi în aceeaşi celulă cu el.

În reprezentarea plastică, Iosif este personajul din dreapta compoziţiei, expresia concentrată a feţei şi gestica indicativă a mâinii drepte descriindu-l în plin proces de interpretare. Personajul din stânga lucrării este brutarul faraonului, mesajul oniric profeţindu-i acestuia faptul că va fi condamnat la moarte, iar din trupul său expus se vor hrăni păsările (Geneză, 40, 19). Dată fiind predilecţia artistului pentru subiecte realiste, accentul dramatic este aşezat aici asupra brutarului şi a teribilei profeţii cu trimitere directă spre pierderea integrităţii sale fizice – sugerată de corpul dezgolit. Reprezentat în plan secund, cel de al treilea personaj este paharnicul, importanţa lui fiind exclusiv compoziţională şi documentară, depăşind registrul tematic, deoarece va scăpa cu viaţă şi va fi absolvit de acuzaţii.

Binecuvântarea lui Iacov de către Isaac inv. 426

ulei pe pânză, 109 x 126 cm

Cel de al doilea subiect vetero-testamentar se referă la acordarea dreptului de întâi născut prin intermediul binecuvântării paterne (Geneza 27). Rebeca şi Isaac fac parte din galeria biblică a părinţilor bătrâni care au avut copii în mod minunat.

Binecuvântarea lui Iacov de către Isaac redă scena în care cel de al doilea născut primeşte binecuvântarea de drept a fratelui său Esau, profitând de lipsa de

vedere a tatălui. Deoarece Esau era hirsut, Rebeca îi înveleşte mezinului mâna stângă în blană de ied, pentru a înşela atingerea paternă. Scena îi reprezintă pe cei trei în momentul binecuvântării (Iacov este învestit cu putere absolută), Isaac ţinându-l de mână pe Iacov şi binecuvântând cu dreapta, în timp ce gestul mâinii Rebecăi aşază accentul nu asupra solemnităţii binecuvântării, ci asupra realismului înşelăciunii prin care aceasta a fost obţinută.

Remarcăm faptul că ambele tablouri reunesc trei personaje, din punct de vedere compoziţional, acestea alcătuind două structuri triunghiulare complementare: triunghiul cu vârful în sus exprimând ascendenţa – inspiraţia divină ce îl asistă pe Iosif în descifrarea viselor şi triunghiul cu vârful în jos exprimând descendenţa – binecuvântarea coborâtă asupra lui Iacov. Unitatea structurii pandant este susţinută de diagonala dezvoltată între trupul gol al bătrânului pitar şi trupul gol al bătrânului Isaac.

Impresionează tensiunea psihologică realizată prin expresivitatea impresionantă a mâinilor, secondată de expresiile fizionomice, redarea musculaturii sub epiderma laxă, precum într-o imagine ecorşeu, tegumentele îmbătrânite aşezate în contrast cu tinereţea şi frumuseţea ce radiază din redarea lui Iosif şi a lui Iacov.

Cromatica este de asemenea unitară, marcată de accente de roşu şi albastru, specifice culorii veneţiene, îmbogăţită cu reflexe aurii.

Privind cele două tablouri, ni se desfăşoară în faţa ochilor un spectacol susţinut cu o virtuozitate impresionantă, într-o regie de o admirabilă complexitate, alăturând frumuseţii cromatice interpretarea psihologică, studiul anatomic şi realismul reprezentării, iar documentării tematice propria interpretare, în surprinzătoare alegorii compoziţionale.

JOHANN CARL LOTH, zis CARLOTTO (1632 – 1698)

Johann Carl şi-a început cariera sub îndrumarea tatălui său, pictorul bavarez Johann Ulrich Loth. Încă din timpul acestei ucenicii, tânărul a fost familiarizat cu tradiţia picturii italiene prin profunda influenţă romană pe care maniera de lucru a tatălui său a resimţit-o.

Călătoreşte la Roma în jurul anul 1653, în anul 1656 sosind la Veneţia, unde va rămâne pentru tot restul vieţii sale, devenind unul dintre cei mai cunoscuţi pictori ai şcolii veneţiene în secolul al XVII-lea. În Veneţia a lucrat cu Giovanni Battista Langetti alături de care a descoperit arta naturalismului şi tenebrismul ce debutase sub semnul lui Caravaggio. Loth a asociat aceste tendinţe cu clarobscurul (*chiaroscuro*), formându-şi propriul tipar stilistic, de la care nu s-a mai abătut.

La început a pictat altare şi apoi a realizat picturi de şevalet dominate de nuduri, comisionate, între personalităţile vremii, şi de împăratul Leopold I. Atelierul său veneţian a devenit în timp un mare producător de pictură, cu o impresionantă cerere de tablouri.

În anul 1692, Carlotto a fost numit pictor de curte de către Leopold I.

Mercur adormindu-l pe Argus inv. 980

ulei pe pânză, 112 x 147 cm

Subiectul mitologic al acestei lucrări se referă la momentul în care Mercur, cântând din fluier, îl adoarme pe Argus.

Compoziţia reuneşte trei personaje. Mercur, curierul zeilor, este trimisul lui Jupiter pentru a o elibera pe nimfa Io, cea care a fost transformată de Juno în junincă, pentru vina de a-i fi fost pe plac zeului suprem. Argus Panoptes (în onomastica sa precizată – *Argus cu ochi pretutindeni*) este un uriaş, fratele nimfei Io, mitologia descriindu-l a avea sute de ochi pe întregul corp. Rolul narativ ce i s-a atribuit este acela de paznic al surorii sale, totodată administrând pedeapsa pe care i-a destinat-o Juno acesteia. Cel de al treilea personaj, cu chipul în penumbră, pare a fi un personaj martor, adesea întâlnit în compoziţiile tenebriste. În fragmentul de peisaj din fundal se poate observa silueta albă a unei juninci în jug.

Momentul zilei este cel al asfinţitului sugerat de linia luminoasă a orizontului ce împarte compoziţia, delimitând registrul inferior de cel superior. Proiectarea personajelor pe fondul întunecat se realizează printr-o bogată paletă de rozuri fumurii. Rolul luminii devine fundamental în evidenţierea musculaturii atletice, adolescentine a corpului lui Mercur, juxtapusă masivităţii dominante a lui Argus. Deşi ochii uriaşului sunt închişi, expresia corporală trădează o stare aflată între relaxare şi receptivitate, prin poziţia semi-culcată şi crisparea mâinii drepte.

Întreaga atmosferă, descrisă în culori calde şi umbre, sugerează liniştea înserării, în contrast cu expresia tensionată din privirea lui Mercur, susţinută însă de observaţia calmă a celui de-al treilea personaj, ce anticipează cufundarea definitivă în somn.

GIACOMO DEL PO (1652 – 1726)

Fiul pictorului Pietro del Po, Giacomo s-a născut într-o familie cu înclinaţii artistice (sora – gravor şi miniaturist, fratele vitreg – pictor). A fost instruit în atelierul din Roma al tatălui său, în 1674 fiind ales membru al Academiei di San Luca. A ocupat diverse funcţii oficiale în domeniul activităţilor ce ţineau de artele plastice. În anul 1683 s-a mutat la Neapole unde şi-a continuat cariera de succes.

Triumful Bisericii inv. 898

ulei pe pânză, 153 x 126 cm

Tematica generală a acestei lucrări se referă la *Triumful binelui asupra răului*, fiind polarizată în funcţie de interpretări spre *Triumful Bisericii asupra păgânismului* sau spre *Triumful credinţei asupra necredinţei*. Toate cele trei variante tematice converg spre o interpretare unică, dacă vom lua în considerare referatul biblic al *Apocalipsei*. În textul ultimei cărţi a *Noului Testament*, Ioan are revelaţia unei femei înveşmântate în soare, încoronată cu stele (Apocalipsa 12, 1). Potrivit exegezelor neotestamentare această imagine o simbolizează deopotrivă pe Fecioara Maria, dar şi Biserica Creştină. Scenei din registrul inferior îi corespunde textul ce relatează războiul din cer în care îngerii buni, aflaţi sub conducerea Arhanghelului Mihail, se luptă cu îngerii răi conduşi de Satana (Apocalipsa 12, 7). Lucrarea este îmbogăţită şi cu alte simboluri apocaliptice: îngerul vestind în sunet de trâmbiţă (Apocalipsa 8, 1), secera (Apocalipsa 14, 16), lupta forţelor binelui cu forţele răului din ţinutul mitic al Armaghedonului (Apocalipsa 16, 16). Pe fondul naraţiunii biblice, autorul aşază elemente tematice mitologice într-o reprezentare clasicizantă: cornul abundenţei sub dreapta personajului feminin în slavă, statuia pe care o ţine în stânga ridicată, timpul înfăţişat asemenea unui bătrân înaripat care poartă o coasă.

Considerat după unele opinii a fi o creaţie de maturitate a artistului, mai exact datând din perioada cuprinsă între anii 1705 şi 1710, tabloul dovedeşte influenţa pictorului Francisco Solimena (1657 – 1747) prin aşezarea umbrelor dense în contrast cu deschiderea cromatică din registrul superior. Un raport de asemănare compoziţională şi tematică poate fi stabilit între această lucrare şi *Treimea, Madona şi Sf. Dominic*, frescă din sacristia bisericii San Domenico Maggiore din Neapole, reprezentând triumful credinţei asupra ereziei, în realizarea lui Solimena.

Registrul superior descrie aspectul victoriei Bisericii în istorie, personajul feminin ţine în mâna stângă o reprezentare despre care se crede că este cea a împăratului Constantin cel Mare (280 – 337), cel care a acordat libertate de exercitare religiei creştine în cadrul Imperiului Roman prin *Edictul de la Milan* (313). Fiind sursa tuturor aspectelor bune ale vieţii (cornul abundenţei), Biserica este apoteozată prin lupta finală în care binele va câştiga, ideea fiind susţinută de gestica ascendentă a personajelor şi de culorile luminoase, îmbogăţite de reflexe aurii.

Compoziţia este centrată pe reprezentarea timpului aducător de moarte pentru cei care trăiesc în ordinea acestei lumi. Învingerea lui de către înger (probabil Mihail) simbolizează, potrivit credinţelor eshatologice, încheierea existenţei în lumea fizică, supusă perisabilităţii, şi trecerea în veşnicia eliberată de limitele timpului şi ale spaţiului.

În registrul inferior este descrisă mulţimea victimelor luptei dintre forţele binelui şi ale răului, desenul având o liniatură descendentă, cu un registru cromatic întunecat, redat în brun închis, accente de ocru şi verde cadaveric. Moartea fizică

indică, pe de o parte, jertfa de factură martirică, pe de altă parte, lasă să se întrevadă un întuneric absolut, al morţii spirituale, în care cei necredincioşi sau aflaţi împotriva credinţei îşi pierd identitatea.

SEBASTIANO RICCI (1659 – 1734)

Pictor venet al Barocului târziu şi mai vârstnic contemporan al lui Tiepolo, Sebastiano Ricci a studiat cu Frederico Cerebri la Veneţia, după unele opinii primul lui maestru fiind Sebastiano Mazzoni. Precursor al luminozităţii viguroase din stilul lui Cortona, Ricci s-a afirmat mai ales ca pictor de fresce.

Din anul 1678, datorită unui incident (când a fost acuzat că ar fi încercat să otrăvească o tânără pentru a evita căsătoria) se mută la Bologna (căsătorindu-se în

1691 cu femeia aflată la originea exilului său autoimpus). Viaţa agitată, însă, nu se opreşte aici. Noi aventuri amoroase îl duc pe Sebastiano în pragul execuţiei. Este scăpat de ducele de Parma, în serviciul căruia intră pentru decorarea palatului Farnese din Roma. Se mută apoi la Milano, sub patronajul contelui Giacomo Durini, în 1698 întorcându-se în Veneţia pentru o decadă. În perioada veneţiană a lucrat fresce şi pentru palatul Schönbrunn din Viena. Anul 1706 îl găseşte pe Ricci la Florenţa, pictând frescele palatului Pitti pentru Marele Duce Ferdinando de Medici. Trecând prin mediul florentin, faima lui devine internaţională, ajungând să lucreze la Londra. După ce a fost admis în Academia Regală Franceză de Pictură şi Sculptură cu ocazia vizitei la Paris, din anul 1718, s-a întors definitiv în Veneţia.

La începutul perioadei Barocului, Veneţia se izolase de exterior şi de noile idei ale picturii. Ricci este primul pictor veneţian care călătoreşte, dobândind cunoaştere, realizând sinteze, devenind unul dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai culturii venete, considerat a fi un precursor de primă mărime al Rococoului veneţian şi european.

Medor şi Angelica inv. 26

ulei pe pânză, 87,5 x 110 cm

Din punct de vedere tematic Ricci este cunoscut pentru scenele sale alegorice, preluate după poemele eroice precum *Ierusalimul eliberat* a lui Tasso. Tema acestei lucrări este inspirată din *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto şi reprezintă momentul în care cei doi îndrăgostiţi îşi scriu numele pe trunchiul unui copac. Iconografia lucrării din galeria Muzeului Brukenthal este similară celei din *Bachus şi Ariadna* (Pommersfelden-Wiesentheid, colecţia Graf von Schönborn) şi o variantă mai liberă a celei omonime din Chiswick House (Rizzi, 1989), ambele pictate în jurul anului 1716.

Compoziţia este interpretată cu dezinvoltură şi dinamism, într-o aşezare de tip scenografic, paleta cromatică bogată (albastru ceruleum, galben auriu, alb de ivoriu şi variate tonalităţi de verde) fiind conformă cu idealul pe care pictorul l-a afirmat în timp: frumuseţea clară şi luminozitatea culorii. Remarcăm alăturarea trupului atletic, ars de soare, al tânărului Medor siluetei graţioase, albe, a Agelicăi. Cuplul are drept corespondent trunchiurile celor doi copaci, parcă ridicate din aceeaşi rădăcină: stejarul puternic, cu scoarţă brună, şi mesteacănul delicat, scăldat de lumină în reflexe aurii şi argintii.

Lucrarea este reprezentativă pentru Ricci, a cărui pictură este considerată a fi o sinteză a decorativismului baroc cu pictura substanţial individualizată, fiind totodată considerat un maestru al spiritului renăscut al *Cinquecento*-ului. Eliberarea impulsurilor academice rezultă în spaţialitate, strălucirile în aer liber şi lucirile magice, puse în evidenţă de umbra colţurilor întunecate.

ALESSANDRO MAGNASCO (1667 – 1749)

Disocierea clară între sferele ontologice ce aparţin binelui, respectiv răului constituie o temă romantică, aflată în plin acord cu stilul lui Alessandro Magnasco. Căutata savoare a dorinţei inedite de exprimare îi oferă pictorului un nou prilej creativ prin meditaţia asupra raportului existent între lumină şi întuneric.

Demersul artistic aflat la originea acestor creaţii porneşte de la subiectul mitologic al răpirii Proserpinei, subiect asociat în mod eronat, de către creştini, coborârii în iad.

Datorită simbolisticii antitetice şi spiritului alegoric comun celor două lucrări, istoricii de artă le-au numit *Triumful răului*, respectiv *Triumful binelui*, fiind concepute pentru o dispunere pandant.

Triumful răului îl are drept personaj principal pe Pluto (zeul lumii subpământene) în timp ce *Triumful binelui* are ca personaj principal o figură episcopală (probabil Ignatius de Loyola). Acesta din urmă simbolizează clerul ce intermediază în transmiterea harului (raza reflectată cu ajutorul oglinzii) receptat, prin hirotonire, de la Duhul Sfânt (porumbelul). De o parte şi de alta a episcopului, în registrul superior stânga, sunt reprezentate crucea răstignirii şi potirul împărtăşirii, iar în registrul superior dreapta se află Chivotul Legii, împreună desemnând în mod simbolic credinţele Noului Testament şi ale Vechiului Testament.

De la prima privire suntem atraşi de antiteza dezvoltată între dinamica descendentă a corpurilor personajelor din primul tablou şi dinamica ascendentă din al doilea tablou.

ulei pe pânză, 114 x 144 cm

Cromatica este în plin acord cu cele două teme, folosind o dominantă rece, cu griuri ce tind spre albastru şi violet, pentru tematica răului, şi una mai caldă, cu griuri ce tind spre portocaliu şi albastru, pentru tematica binelui. Această opţiune nu este întâmplătoare în construirea antitezei. Violetul şi portocaliul, deşi se exaltă reciproc prin juxtapunere, producând un contrast violent, se distrug prin amestec asemenea celor două principii a căror simbolistică o poartă. Accentelor luminoase reci din prima pânză li se opun caldele tente aurii din cea de a doua.

Din punct de vedere compoziţional, fiecare dintre cele două tablouri este centrat pe elementul carului căruia i se alătură personaje simbolice, aflate în procesiune, susţinând demersul antitetic: *Mândriei* (personajul cu o elaborată coroană pe cap şi o oglindă în mâna stângă) i se opune *Smerenia* (personajul zdrenţăros, cu mers umil şi privirea în pământ, călcând coroana cu piciorul drept); *Cruzimii* (personajul din stânga registrului inferior, având un cleşte) i se opune *Iubirea* (o mamă înconjurată de copiii săi); *Desfrâului* (femeia întinsă într-o poziţie lascivă, cu mâinile pe sâni) i se opune *Castitatea* (reprezentată de eremitul vârstnic); *Avariţiei* (femeia ce ţine în dreapta o pungă cu bani) i se opune *Caritatea* (femeia aflată lângă figura episcopală, împrăştiind monede cu mâna dreaptă); *Lăcomiei* (nudul feminin robust cu dreapta sprijinită pe aripa unui struţ) i se opune *Cumpătarea* (personaj feminin purtat în spate de un elefant – simbol al acestei virtuţi deoarece se credea că mănâncă puţin, în pofida mărimii sale); *Disperării* (personajul ce îşi smulge părul) i se opune *Nădejdea* (Madona cu un miel în braţe – simbol al jertfei lui Christos, implicit al promisiunii raiului); *Mâniei* (bărbatul agresiv cu o ţeastă de urs pe cap şi sabia în mână) i se opune *Răbdarea* (femeia din spatele *Smereniei*, având în dreapta un fir cu plumb ce indică verticalitatea); *Nedreptăţii* (personajul masculin care încearcă să

ulei pe pânză, 112 x 147 cm

smulgă goarna călăreţului din fruntea cortegiului) i se opune *Dreptatea* (purtătoarea părţii orizontale a unei balanţe).

Tratarea este plină de forţă persuasivă în redarea atât a atmosferei de dramă exasperată, prăbuşire, absorbţie irezistibilă spre focurile infernului, cât şi a celei de energie, determinare constructivă, plutire spiritualizată, prin aceasta tablourile definindu-se a fi creaţii de maturitate, fiind datate în jurul anului 1730.

ŞCOALA GERMANĂ-AUSTRIACĂ

PICTURA GERMANĂ ŞI AUSTRIACĂ

Fenomen contemporan cu Renaşterea italiană, Renaşterea germană a început să fie promovată în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, prin intermediul Umanismului. În pictură rezultatele au fost similare, mai ales drept consecinţă a călătoriei artiştilor germani în Italia, atât pentru documentare, cât şi pentru identificarea unor surse de inspiraţie specific renascentiste. În acest context, exponentul cel mai important al artei în Renaşterea germană rămâne Albrecht Dürer, binecunoscut pentru gravurile, desenele, pictura şi sculptura sa.

Renaşterea germană face parte, din punct de vedere fenomenologic, din Renaşterea nordică, termenul fiind folosit pentru a descrie în particular fenomenul renascentist în nordul Europei şi pe larg fenomenul renascentist în afara Italiei. După 1500, influenţa Renaşterii italiene se răspândeşte în Europa, însă Goticul târziu supravieţuieşte, printr-o sumă de influenţe, până la afirmarea barocului. Renaşterea nordică a fost strâns legată de Reforma protestantă şi de o lungă serie de conflicte interne şi externe existente între variatele grupări protestante şi Biserica Romano-Catolică.

Începutul secolului al XV-lea este o perioadă în care pictura murală germană pierde din importanţă în favoarea picturii pe lemn, situându-se la jumătatea distanţei dintre şcoala de la Köln şi tradiţia boemiană din zona Pragăi. Şcoala de la Nürnberg combină deopotrivă influenţe dinspre estul şi dinspre vestul locaţiei sale, radiind la rândul ei influenţe. Astfel, poate fi identificată o oarecare individualitate artistică definită de graţie şi trăire religioasă, aurul fiind în continuare folosit pentru a înlocui peisajul din fundal (Anonim vienez – *Scene din viaţa Fecioarei Maria*). Pictura germană continuă prin a dobândi profunzime în secolul al XV-lea şi putere individuală în secolul al XVI-lea, şcoala franconă cu centrul la Nürnberg fiind reprezentată de Michael Wolgemut, maestrul lui Albrecht Dürer. Prin Dürer, Hans Holbein I şi Hans Holbein al II-lea, arta germană atinge apogeul în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Deşi afirmat în mediul saxon, Lucas Cranach cel Bătrân (Cranach – *Fecioara Maria cu Pruncul şi Sfântul Ioan Botezătorul*) nu a demonstrat receptarea tiparelor vreunei şcoli. Picturile sale sunt tipice pentru timpul şi ţinutul în care au fost create, elemente la care se adaugă o puternică individualitate, făcând pictura lui cea mai interesantă din şcoala germană. Deşi au existat mulţi adepţi (lipsiţi de forţă însă) ai stilului acestui maestru, Lucas Cranach cel Tânăr rămâne cel mai bun elev al tatălui său, şcoala suabă începând cu tatăl şi încheindu-se cu fiul.

Considerat pentru multă vreme un imitator competent al lui Dürer, munca lui Matthias Grünewald a fost reconsiderată în secolele al XIX-lea şi al XX-lea, fiind apreciată a fi uneori dureroasă şi confuză, însă foarte personală, nu întotdeauna în acord cu tiparele Renaşterii târzii. În Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal poate fi admirată o copie a unei lucrări de Grünewald, într-o tratare pe care pictorul anonim a ales să o personalizeze, potrivit concepţiilor sale (Anonim german – *Batjocorirea lui Christos*).

Odată cu încheierea epocii renascentiste, în spaţiul germanofon se stinge şi tradiţia stilului manierist clasicizant (Hans von Aachen – *Răpirea Proserpinei*) adoptat în multe reşedinţe princiare. Din această epocă a picturii renascentiste provin şi două dintre portretele aflate în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal, parte din creaţia unuia dintre primii germani acreditaţi ca pictori de curte (Hans Schwab von Wertinger – *Wilhelm al IV-lea de Bavaria* şi *Jacoba de Baden*).

Atât pentru poporul german cât şi pentru cel austriac, secolul al XVII-lea a reprezentat o perioadă dificilă, marcată de conflagraţii şi de permanentul pericol al

invaziei turceşti. Totodată, cel mai dramatic eveniment şi sfârşitul unei perioade agitate, asediul Vienei (1683) permite inaugurarea unei perioade strălucitoare în care artele secolului al XVIII-lea constituie tiparul dezvoltării culturii rococo.

Aşadar, istoria picturii în Germania şi Europa Centrală, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea este marcată de condiţionarea istorică, de raporturile dintre catolici şi protestanţi sau de relaţia de putere dintre diversele autonomii locale. Exprimându-se împotriva iconografiei bisericeşti, calvinismul lipseşte, pe de o parte, tematica plastică de marele număr al subiectelor religioase predilecte, consacrate în mod tradiţional, pe de altă parte, eliberează pictura din sfera patronajului eclezial, oferindu-i şansa unei laicizări fireşti şi a descoperirii unor subiecte inedite. Acestui proces îi va răspunde impunătoarea pictură bisericească a Contrareformei (de la jumătatea secolului al XVI-lea).

Varietatea referinţelor va duce la formarea policentrismului german în pictură. O serie de influenţe rămân cele de sorginte italiană, exercitate în special de centrele artistice reprezentate de Veneţia, Roma şi Neapole. Printre pictorii care au avut remarcabile beneficii în urma acestui gen de contact cultural se numără Johann Heinrich Schönfeld (Schönfeld – *Hippomenes şi Atalanta*). Datorită interesului colecţionarilor germani pentru pictura de gen, naturi moarte (Joahnn Georg Hinz – *Cabinetul de curiozităţi*, Christian Berentz – *Natură moartă cu vază* şi *Natură moartă cu cană*), peisaje (Johann Christian Brand – *Peisaj cu* stejari) şi portrete (Lorenz Strauch – *Femeie în vechi costum german*, Christoph Pauditz – *Portret de bărbat cu pană*, Johann Kupetzki – *Portretul lui Niklas Buck*), o parte dintre artişti s-au îndreptat spre stilul flamand şi olandez. Dacă vom considera Imperiul Habsburgic în general, zona sudică rămasă în catolicism manifestă cu precădere afinităţi italiene pe când zona nordică ce a îmbrăţişat Protestantismul avea să se orienteze spre mediul artistic olandez.

Primul pictor nativ austriac al secolului al XVIII-lea care va reuşi să câştige preeminenţă în raport cu pictorii italieni, deschizând marele secol al Barocului austriac, dominând primele două decade ale veacului al XVIII-lea, a fost Johann Michael Rottmayr (Rottmayr – *Triumful ştiinţelor şi artelor*). Realizările artistice ale acestui maestru sunt ilustrative pentru tendinţele vremii sale, în care pictura monumentală câştigă în importanţă în detrimentul picturii de şevalet.

Deşi este martora creaţiei unor artişti de anvergură, pictura central-europeană a secolului al XVII-lea nu exprimă cu adevărat unitatea unei şcoli de pictură. Abia în secolul al XVIII-lea teritoriul austriac şi regiunile catolice ale Germaniei asistă la o erupţie a creaţiei arhitectonice, dezvoltarea sculpturii ornamentale şi a picturii. Patronajul operei de artă în această perioadă se datorează atât comenzilor princiare (Martin von Meytens al II-lea – *Împăratul Francisc I* şi *Împărăteasa Maria Theresia*, Anonim austriac – *Baronul Samuel von Brukenthal*) cât şi abaţiilor benedictine aflate în proces de reconstrucţie. Între numeroşii artişti ai secolului al XVIII-lea austriac, mari maeştri ai Rococoului, se evidenţiază Paul Troger (Troger – *Sfântul Petru tămăduind*) şi Franz Anton Maulbertsch. Remarcăm aici şi personalitatea artistică a lui Franz Christoph Janneck (Janneck – *Isus tămăduitorul*), un deschizător de drum în evoluţia rococoului austriac, şi pe Franz Caspar Sambach, promotorul acestui curent la trecerea dinspre Barocul târziu (Sambach – *Coborârea de pe Cruce*).

Găzduită într-un palat baroc, rod al muncii de colecţionar depuse de un spirit iluminist, colecţia de pictură germană şi austriacă din Pinacoteca Brukenthal este cea mai vastă prin numărul lucrărilor pe care le cuprinde, din totalul de aproximativ 450 un număr de 295 de lucrări fiind realizate în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, propunând o sinteză a manifestării curentului Baroc în Europa Centrală.

HANS SCHWAB VON WERTINGER (1465/70 – 1533)

Exponent al Renaşterii nordice, Hans von Wertinger s-a născut la Landshut, în familia unui funcţionar de cancelarie, fiind instruit probabil de Sigmund Gleismüller (c. 1449 – 1511).

Dovedind o dorinţă de afirmare cel puţin egală cu cea a lui Lucas Cranach I,

Wilhelm al IV-lea de Bavaria inv. 1095

ulei pe lemn, 69 x 45 cm

el a devenit unul dintre primii germani acreditaţi ca pictori de curte, lucrând din 1518 la München, în serviciul principilor de Bavaria.

La sfârşitul secolului al XVI-lea, pictura germană fusese deja martora întâlnirii dintre elementele tradiţionale gotice şi inovaţiile Renaşterii italiene. Tradiţia artistică renascentistă a reprezentării cuplurilor prin intermediul portretelor pandant

Jacoba de Baden inv. 1096

ulei pe lemn, 69 x 45 cm

era deja una îndelungată la data pictării celor două portrete din Pinacoteca Brukenthal. Datarea acestora este realizată după inscripţia de pe panglica dintre blazoanele Bavariei şi Badenului cu consemnarea anului 1526, aflată pe versoul portretului lui Wilhelm al IV-lea.

Cele mai timpurii portrete pandant ale unui cuplu (din câte se cunosc) sunt realizate în jurul anului 1430 de Robert Campin (1375 – 1444), considerat primul mare pictor flamand. Probabil cele mai celebre reprezentări de acest gen sunt însă cele ale lui Federico da Montefeltro şi Battista Sforza (c. 1472), în dipticul pictat de Piero della Francesca. Aceste portrete au consacrat o serie de caracteristici pe care le putem întâlni şi în portretele ducelui Wilhelm al IV-lea şi cel al soţiei sale Jacoba: reuşita întreprinderii de a picta pe fiecare membru al cuplului individual, păstrându-se totuşi unitatea care îi reprezintă; contrastul între tenul închis al bărbatului şi tenul alb, cu aspect de porţelan, al femeii; în cazul reprezentărilor trei pătrimi, deşi privirile nu li se întâlnesc, soţii sunt întorşi unul către celălalt; pânzele sunt concepute asemenea unei singure compoziţii secţionate pe mijloc, având o continuitate bine precizată în redare.

Cele două creaţii de Hans Schwab reunesc preocuparea nordică pentru detaliu, fundalul de influenţă italiană şi atestarea creşterii importanţei portretului în epocă prin trecerea de la redarea bust a subiectului la redarea corporală trei sferturi. Atrag atenţia în mod deosebit costumele bogat ornamentate şi accesoriile detaliate pe care von Wertinger le redă într-un stil despre care s-a spus că este legat de formele caligrafiate, spiralate, ale desenelor şi gravurilor artiştilor şcolii dunărene. Din punct de vedere compoziţional, cromatica costumelor elaborate, luminată în tonuri de auriu, este echilibrată de ornamentele din registrul superior.

Câteva elemente stabilesc nota distinctă ce imprimă individualitatea fiecărui personaj în parte. Bărbatul ţine pumnii închişi într-un gest de voluntariat şi putere, exprimând determinare. Femeia are o gestică rezervată a mâinilor, poziţia lor împreunată indicând ascultarea ce o datorează.

Peisajul din fundalul lucrărilor este acelaşi, continuându-se dinspre stânga spre dreapta, cuprinzând o serie de elemente geografice menite să indice bogăţia domeniilor stăpânite de cei doi: munţi, ape, dealuri. Perspectiva se prelungeşte spre orizont pentru a arăta vastitatea acestor domenii.

Cele două portrete au replici autografe la Alte Pinacothek, München, în acestea din urmă pictorul aşezând un accent mai puternic asupra monumentalităţii personajelor.

LUCAS CRANACH cel BĂTRÂN (1472 – 1553)

Lucas Müller s-a născut în Kranach, Franconia, preluând ca artist numele localităţii sale natale. În anul 1505 a fost numit pictorul curţii lui Frederic cel Înţelept, Principele Elector al Saxoniei (protectorul lui Luther), prin acest statut dobândind şi titlul neoficial de pictor al Reformei.

A pictat portrete şi lucrări cu teme religioase, naraţiuni mitologice şi abstracţiuni alegorice, îmbogăţindu-şi registrul tematic cu subiecte ce i-au devenit specifice, precum vânătoarea şi nudul.

Creând în plină perioadă renascentistă, Lucas Cranach a căutat să îşi dezvolte un stil propriu prin maniera decorativă, caligrafică, îmbogăţită cu o senzualitate sofisticată şi o fantezie plină de prospeţime.

Fecioara Maria cu Pruncul şi Sfântul Ioan Botezătorul face parte din categoria lucrărilor cu o tematică iconografică de sorginte catolică. Realizarea ar putea fi stabilită cu probabilitate înainte de 1517, cel mai târziu în primii ani ai Reformei, dată fiind prezenţa unei foarte subtile aureole în jurul capetelor celor trei personaje (învăţătura de credinţă protestantă respingând cultul sfinţilor în general şi pe cel al Maicii Domnului în special). Potrivit unor păreri, lucrarea a fost pictată între 1509 – 1512, deşi discuţia asupra datării rămâne deschisă.

Compoziţia combină claritatea cu o organizare necoercitivă. Figurile sunt grupate într-o formaţiune triunghiulară, a cărei axă verticală este accentuată de Fecioara Maria şi Pruncul din braţele ei, poziţia laterală conferită lui Ioan evitând introducerea

rigidităţii geometrice. Castelul reprezentat pe înălţimile stâncilor este completat de peisajul, redat în culorile albastre ale distanţei, în perspectivă.

Expunerea păstrează un echilibru admirabil între naturalismul poziţiei mâinilor Mariei şi simbolistica gesticii celor doi copii: Isus într-o atitudine de învăţător, Ioan într-o atitudine devoţională. Expresiile chipurilor copiilor subliniază maturitatea gesticii. Redată monumental, Fecioara Maria are o atitudine deopotrivă tandră şi detaşată, împăcată şi tristă şi o învăluie un aer enigmatic.

Considerat a fi una dintre cele mai frumoase reprezentări feminine realizate de Cranach, portretul Fecioarei Maria respectă componentele unei estetici canonice: tenul alb, subliniat prin tuşe trandafirii, părul blond, trăsături armonios dispuse, nasul prelung, buze subţiri şi roşii. Lipseşte aici orice detaliere a trupului. Reprezentarea Fecioarei într-o manieră mai explicită din punct de vedere anatomic va fi introdusă, mai târziu, în detrimentul funcţiei devoţionale a imaginilor şi în orientarea din ce în ce mai accentuată a artei spre naturalism. Remarcăm, totuşi, părul neacoperit şi semidespletit, pletele reprezentând în epocă un important element al descrierii persoanei, operele narative pronunţându-se aproape exclusiv în favoarea culorii blonde.

Cu o abordare larg răspândită în pictura de o parte şi de alta a Alpilor, tipologia Madonei blonde este o formă metaforică de a-i sublinia acesteia perfecţiunea feminină prin respectarea datelor consacrate ale frumuseţii. În acelaşi secol, dominicanul Gabriel Barletta avea să aducă justificarea acestei atitudini plastice, scriind: *A fost Fecioara brunetă sau blondă? Albertus Magnus spune că nu era doar brunetă sau doar roşcată sau doar blondă. Căci fiecare dintre aceste culori aduce în sine o oarecare imperfecţiune unei persoane* [...] *Maria era un amestec de tenuri, luând din fiecare câte ceva, deoarece o astfel de faţă este una frumoasă.*

Renaşterea este epoca în care a fost redescoperită şi cultivată fascinaţia pe care o aduc povestirea în povestire, teatrul în teatru, tabloul sau oglinda în tablou. Demersul este de fapt o tehnică a căutării profunzimii în compoziţia însăşi. Tabloul lui Lucas Cranach ne atrage printr-o dublă centrare. Din punct de vedere cromatic, ansamblul compoziţiei este centrat pe persoana Mariei, într-o evoluţie dinspre margini a dominantei cromatici albastre, cu intervenţii intermediare de verde, pentru a se centra pe vibranta culoare roşie a cămăşii. La rândul său, reprezentarea Mariei dobândeşte centralitate prin aşezarea siluetei Pruncului, într-o subtilă paralelizare a liniaturii anatomice a mamei şi copilului: linia antebraţelor, orientarea torsului, reprezentarea fizionomică trei pătrimi cu orientare spre dreapta compoziţiei.

ANONIM GERMAN (a doua jumătate a secolului al XV-lea)

Răstignirea inv. 221

ulei pe lemn, 45 x 35 cm

Evoluţia artei europene în prima jumătate a secolului al XV-lea ar putea justifica consideraţiile asupra continuităţii nestingherite către caracteristicile Renaşterii târzii. Totuşi, o astfel de continuitate a ritmului şi tendinţelor nu s-a manifestat nici la nord, nici la sud de Alpi. Spre mijlocul secolului, o schimbare stilistică a avut loc în toate disciplinele artistice, fiind numită *renaştere gotică*. Fenomenul s-a caracterizat prin întoarcerea la tradiţiile mai timpurii şi, mai ales, prin afirmarea Goticului internaţional.

Concepută compoziţional în două registre majore, *Răstignirea*, posibilă piesă de altar, ne înfăţişează în planul apropiat (asociat tematic registrului inferior) scena religioasă a răstignirii lui Isus Christos, planul secund (asociat registrului superior) redând un peisaj urban într-o descriere elaborată, semnificativă din punctul de vedere al afirmării peisagismului în şcoala nordică de pictură.

Prezentarea episodului biblic al răstignirii (Mt 27,35-56, Mc15, 24-41, Lc 23, 33-46, In 19, 18-30) urmează o formulă consacrată: Isus este reprezentat între cei doi tâlhari; în dreapta Lui se află tâlharul care a ales credinţa (cu o expresie fizionomică şi corporală senină), în stânga se află tâlharul rămas în necredinţă (purtând amprenta chinului în contorsiunea corpului). Aceeaşi împărţire netă între bine şi rău este evidentă în descrierea grupurilor celor vii. Sub crucea tâlharului mântuit se află Fecioara Maria, în ipostaza *Mater dolorosa*, alături de Apostolul Ioan şi alte două personaje

feminine: Maria Magdalena şi Maria lui Cleopa. Sub crucea tâlharului damnat se află un grup reprezentat de tipologiile maleficului.

Evidenţa istorică ne arată că imaginaţia umană suferă modificări în funcţie de forţele regresive manifeste în plan psiho-social şi socio-politic. În consecinţă, grupul personajelor negative implică aici o serie de conotaţii ce exprimă răul în viziunea contemporanilor artistului. Cavalerul acoperit de o mantie roşie simbolizează agresivitatea sângeroasă a expansionismului armat. El se află în dialog direct cu un personaj în vestimentaţie orientală, reprezentant al ofensivei necreştinilor. Cel de al treilea personaj ţine un scut pe care este pictată o pălărie de cardinal, exprimând decadenţa Bisericii Romane şi abaterea misiunii pontificale de la adevărurile creştine. În spatele celor trei personaje se află o figură învesmântată în negru, cu o privire sinistră şi totodată imperativă. Părând a nu fi perceput de cei pe care îi inspiră, acest personaj este o întruchipare a diavolului.

Dispunerea antitetică a elementelor compoziţionale purtătoare de semnificaţie este armonizată prin simetriile bine realizate între cele două grupuri de sub cruci, între cei doi tâlhari răstigniţi şi între cele două văi descrise de peisajul din registrul median.

Mesajul picturii este unul moralizator: deşi există întotdeauna două posibilităţi evolutive (spre bine sau spre rău) calea de urmat este cea a binelui, după cum poteca ce uneşte comunitatea umană cu scena răstignirii se află de partea celor drepţi.

ANONIM VIENEZ (secolul al XV-lea)

Scene din viaţa Fecioarei Maria inv. 1252 – 1255

ulei pe lemn, fiecare lucrare 24,5 x 12,5 cm

Pictate de către un pictor vienez, aceste patru lucrări pot fi încadrate în genul icoanei. Păstrând încă normele canonice ale reprezentării şi principalele caracteristici estetice ale stilului devoţional, piesele se limitează la includerea în compoziţie doar a personajelor cu un profil de sfinţenie, prezentate pe un fond auriu. Totuşi, remarcăm inserarea unor elemente de tip renascentist precum realismul şi expresivitatea figurilor, evidenţierea gesticii, fragmentele de peisaj minuţios lucrate.

Bunavestire (Lc 1, 26-38) înfăţişează momentul în care Duhul Sfânt, în chip de porumbel, se coboară peste Fecioara Maria în timp ce Arhanghelul Gabriel o binecuvântează. Deducem faptul că îngerul şi-a încheiat deja vestirea simbolizată prin eşarfa pe care stă scris *Ave Maria Gratia Plena* ...(Bucură-te Maria cea plină de har ...), iar tânăra a primit misiunea ce i-a fost încredinţată de divinitate.

Evoluând dinspre vaza cu crini (simbol al purităţii) aflată în registrul inferior stânga, compoziţia se dezvoltă ascendent spre reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, în registrul superior dreapta. Diagonala este intermediată de gestica binecuvântării şi liniatura desenului aripilor îngerului. Observăm complementaritatea coborârii harice a porumbelului cu aplecarea smerită a capului Fecioarei.

Vizita Fecioarei Maria la Elisabeta redă următorul episod (Lc 1, 39-56) al referatului biblic privind ciclul de evenimente conexe Naşterii lui Christos: pentru a primi confirmarea veridicităţii veştii îngereşti, Maria călătoreşte la Elisabeta, verişoara ei, rămasă însărcinată în mod minunat, în pofida vârstei înaintate.

De această dată, compoziţia se îndepărtează de maniera iconografiei tradiţionale, prezentând o interesantă simetrizare de o parte şi de alta a axei lucrării. Gestica asemănătoare a celor două femei exprimă împărtăşirea unei stări similare, contactul lor vizual fiind încărcat de psihologia unui complex de trăiri cuprinzând deopotrivă seninătate dar şi uimirea în faţa copleşitoarei evidenţe. Chipul îmbătrânit al Elisabetei este redat cu realism.

Remarcăm fragmentul de peisaj din planul secund, deschis spre mare (simbol al creaţiei). Pictat asemenea unei teme în sine, cu foarte multă atenţie, peisajul este umanizat prin corespondenţă, dealul cu linii blânde din spatele Mariei fiind subliniat de câteva elemente vegetale, în timp ce stânca aridă din spatele Elisabetei are contururi aspre, erodate de trecerea timpului.

Lucrarea *Naşterea lui Isus Christos* constituie o variantă adaptată spaţiului pictural redus de care beneficiază. Din punct de vedere structural cuprinde nucleul obişnuitelor scene cu tematica *Nativităţii*: Pruncul, Fecioara Maria, Iosif, animalele, decorul sărăcăcios al staulului (Lc 2, 7).

Interpretarea pictorului anonim se remarcă prin tratarea reprezentării lui Isus şi luminozitatea deosebită pe care i-o conferă. Într-o concepţie solară, aureola din jurul capului Pruncului este dublată de un halo cu raze bine precizate, în intenţia

redării energiei spirituale ce emană din persoana Fiului lui Dumnezeu. Pe de altă parte, pictorul nu abandonează firul epic al ciclului celor patru lucrări, compoziţia fiind centrată pe reprezentarea îngenuncheată a Fecioarei.

Cel din urmă episod al seriei scenelor din viaţa Fecioarei Maria priveşte glorificarea ei după moarte. Saltul temporal nu este eliptic, misiunea lumească a Mariei fiind doar aceea de a-L naşte pe Fiul lui Dumnezeu, tradiţia consemnând aşezarea ei în slavă, după trecerea din lumea trupească în cea spirituală.

Încoronarea Mariei se întoarce la concepţia compoziţională iconografică a scenei *Buneivestiri*. Maria primeşte coroana ca simbol al importanţei slujirii sale în lume şi, implicit, statutul de împărătească a cerurilor. Similar, Fiul ei este reprezentat în ipostaza *Christus Rex,* tronând şi purtând atributele globului cu cruce (simbol al creaţiei universale) alături de sceptrul regalităţii, marcat în redare de motivul florii de crin. Reprezentarea dobândeşte simetrie compoziţională prin prezenţa celor doi îngeri.

Toate cele patru lucrări cuprinse în ciclul scenelor din viaţa Fecioarei Maria au o cromatică tradiţională bazată pe albastru, alb, roşu şi galben, îmbogăţită de strălucirea foiţei de aur. Tratarea este luminoasă, beneficiind de o liniatură sigură şi

de contururi bine definite, ilustrând practica îndelungată a pictorului în producţia acestui gen, documentarea asupra tematicii şi receptivitatea sa faţă de noile tendinţe artistice ale timpului în care a trăit.

HANS VON AACHEN (1552 – 1615)

Pictor manierist german, născut în Köln, Hans von Aachen şi-a luat numele după oraşul de obârşie al tatălui său. Probabil a făcut parte din ghilda pictorilor din Köln înainte de a pleca în Italia (1574). După o vreme petrecută la Veneţia şi la Roma (perioadă în care a făcut parte dintr-un cerc de artişti nord-europeni în diaspora), a pictat o serie de portrete în Franţa. Întors în Germania pe la 1587, faima sa a crescut datorită picturilor istorice şi sensibilelor portrete psihologice pe care le realiza. În anul 1592 împăratul Rudolf al II-lea l-a numit pictor imperial *in absentia*. Patru ani mai târziu s-a mutat la Praga unde a activat ca pictor, negustor de artă şi diplomat – realizând comisioane pentru clienţi din München şi Augsburg.

ulei pe pânză, 109 x 150 cm

Episodul descris în această lucrare este de inspiraţie mitologică. Proserpina (grec. Persephone) este zeiţa răpită de Pluto pentru a-i sta alături la conducerea lumii subpământene (grec. Hades). Mama tinerei, Ceres (zeiţa culturilor de cereale), a reuşit să mijlocească o existenţă de compromis pentru fiica sa, care urma să petreacă toamna şi iarna în Hades, iar primăvara şi vara în lumea de la suprafaţa pământului.

Mitul poartă semnificaţia metaforică a ciclurilor vieţii vegetale de la sădirea seminţei la germinarea şi răsărirea deasupra solului.

Semnată pe roata carului lui Pluto: *HVA* şi datată în anul1589, pânza este una dintre cele mai interesante opere ale lui Hans von Aachen, făcând dovada infuziei Manierismului italian în mediul picturii germanice şi reflectând totodată gusturile comanditarilor vremii (Rudolf al II-lea prefera lucrările senzuale, cu modelare fină, elegantă.).

Compoziţia lucrării urmează un tipar scenografic inspirat de tragediile antice, ştiut fiind faptul că secolul al XVI-lea redescoperă, prin efortul umaniştilor, valorile teatrului grec. Perioada de timp petrecută de Aachen în Italia coincide cu vremea în care italienii popularizează şi interpretează teoriile dramatice clasice, lucrările lor având un impact major asupra teatrului continental. Astfel, *Răpirea Proserpinei* ar trebui considerată sub aspectul noilor exigenţe, privitorul putând observa o scenă în plină desfăşurare a acţiunii, gestica sugestivă a personajului principal, asocierea

însoţitoarelor ei într-un grup asemănător corului antic. Elementele carului şi coloanelor (reprezentate în fundal) întregesc regia contextului antic. De remarcat, în sprijinul ipotezei reprezentării scenice, poziţia statică a carului şi discontinuitatea calităţii redării acestuia în raport cu fragmentul descriptiv al cailor, aceştia părând mai degrabă a fi descrişi pe o cortină cu rol de fundal.

Dinamismul specific temei este realizat plastic prin încordarea ascendentă a corpului Proserpinei cerând ajutor zeilor şi prin diagonala opus orientată a posturii corpului lui Pluto exprimând voinţa unei înaintări cât mai rapide. În comparaţie, grupul tinerelor ilustrează o dinamică mai degrabă reflexivă, asemenea unui ecou al mişcării dramatice în care sunt implicate personajele principale.

Cromatica evidenţiază cu ajutorul dominantei închise, verde-oliv, nudul Proserpinei, redat în plină lumină, cu o execuţie ce aminteşte de stilul îngrijit al maeştrilor veneţieni.

Tematica de inspiraţie mitologică a constituit încă din perioada Renaşterii târzii justificarea libertăţii şi îndrăznelii ce îi fusese negată picturii de către preceptele creştine. Pornind de la textele lui Homer, Hesiod, Vergiliu şi Ovidiu, pictorii au încercat să exprime prin poveştile vieţilor glorioase ale zeilor olimpieni un registru al emoţiilor puternice şi totodată simple (iubiri tragice, iubiri interzise, ură, răzbunare, înşelăciune, revoltă), evoluând după tiparele elementare în care se desfăşoară existenţa umană şi care cer nu imposibila delimitare a binelui de rău, ci compromisul.

LORENZ STRAUCH (1554 – c. 1630)

Pictor german născut la Nürnberg, Lorenz Strauch a manifestat o predilecţie creativă pentru reprezentarea structurilor arhitectonice şi pentru portretistică. Stilul său a fost influenţat de către pictura flamandă-olandeză, mai ales de maniera lui Nicolas Neufchatel care a lucrat în Nürenberg între anii 1561 – 1573 (potrivit documentelor acestui oraş privind manifestările calvine).

Femeie în vechi costum german inv. 1144

ulei pe pânză, 77 x 60 cm

Portretul cu o orientare fizionomică trei pătrimi şi reprezentare corporală trei sferturi, redat pe un fond de culoare închisă, accentuează volumul modelului şi textura vestimentaţiei într-o reprezentare cu liniatura bine precizată.

Postura acestei exponente a burgheziei este marcată de eleganţă prin rafinamentul contrastului dintre dominanta neagră a vestimentaţiei şi albul strălucitor al acoperământului de cap, cu margini subliniate de o dantelă minuţios descrisă. Elementele vestimentare ale registrului superior sunt echilibrate din punct de vedere compoziţional de gulerul şi de manşetele albe, plisate, ale cămăşii.

Exigenţa tehnică a redării diverselor texturi este respectată prin reprezentarea garniturii de blană a hainei, îmbogăţind spectrul de culoare cu nuanţe de maro ce se alătură delicatelor accente roşii aplicate prin intermediul panglicilor mănuşilor şi pietrelor bijuteriilor discrete.

Lumina evidenţiază fizionomia cu o expresie hotărâtă a buzelor şi privire pătrunzătoare, exprimând siguranţă de sine şi o oarecare autoritate. Contextul

complementarităţii alb – negru în care este redată figura femeii este armonizat prin umbrele gri ale chipului.

Refugiu al pictorilor de la nord de Alpi în faţa ofensivei stilului italienizant cu lucrări declamatorii, fără viaţă adevărată, portretul a oferit ocazia manifestării oneste a intenţiei artistice: redarea unei fiinţe umane într-o manieră precisă. Astfel, drept rezultat al unei temeinice analize a modelului, portretele nordice rămân, mai presus de toate, documente umane. Moştenind tradiţia flamandă a conservării legăturii dintre pictură şi realitatea cotidiană, pictura germană a oferit şansa manifestării identităţii naţionale în portretele simple, cu reprezentări fidele, prin intermediul cărora putem întâlni oameni obişnuiţi, înveşmântaţi în portul lor tradiţional, după cum este şi cazul acestei lucrări.

JOHANN HEINRICH SCHÖNFELD (1609 – c. 1683)

Pictor german al perioadei Baroc, Schönfeld s-a născut în Biberach an der Riss. Cariera sa timpurie nu este cunoscută. Ştim că a petrecut aproximativ o decadă în Italia, aflându-se la Roma în anul 1633 şi la Neapole între 1638/39 şi 1648. A fost influenţat de expunerea la stilul neo-veneţian şi de experienţa clasică a lui Poussin şi a cercului acestuia. În lumea artistică a Neapolelui, unde diviziunea ierarhică între genuri era mai pronunţată, s-a specializat în pictura subiectelor din istoria antică şi mitologie. Stilul său este semnificativ pentru arta italiană, constituind un important vehicul al transferului stilului roman către Neapole. În anul 1652 s-a mutat la Augsburg, unde a rămas tot restul vieţii.

Johann Heinrich Schönfeld a fost un pictor versatil şi prolific, producând lucrări cu subiecte istorice, mitologice, de gen, executând însă şi pictură religioasă pentru altarele bisericilor din sudul Germaniei.

Hippomenes şi Atalanta inv. 1059

ulei pe pânză, 123 x 200,5 cm

Mitologia greacă cuprinde trei episoade a căror intrigă este conexă merelor de aur: a unsprezecea muncă îndeplinită de Hercule în Grădina Hesperidelor, judecata lui Paris şi competiţia Atalantei cu Hippomenes.

Cea mai frumoasă femeie vânător din întregul ţinut al Greciei, Atalanta, putea întrece în alergare orice bărbat. Mulţi au dorit să o ia de soţie, dar cei învinşi la proba alergării erau omorâţi. Sfătuit de Afrodita, Hippomenes a lăsat să-i cadă câteva mere de aur în timpul cursei, iar Atalanta, oprindu-se pentru a le culege, a pierdut competiţia. Legenda a fost consemnată de Ovidiu în *Metamorfoze* (X, 560-707).

Semnat *J. H. Sch* şi datat potrivit unor opinii între 1650 – 1660, tabloul reia o scenă frecvent reprezentată în arta italiană a epocii.

Compoziţia elegantă a lucrării *Hippomenes şi Atalanta* atrage prin dinamism şi cromatică, fiind realizată cu o detaliere îngrijită. Stilul pictorului este viu şi eclectic,

desenul prezentând variate tendinţe italiene, în timp ce gestica personajelor dovedeşte influenţele picturii lui Guido Reni şi Rafael. Atât cromatica în culori delicate, cât şi tuşa vibrantă, remarcabile în acest tablou, anticipează elementele Rococoului german.

O atenţie deosebită este acordată realizării perspectivei caracterizate de profunzime şi eleganţei figurilor longiline, plasate într-un decor puternic clasicizat. Efectul de imponderabilitate, menit să susţină redarea rapidităţii mişcării personajelor principale, este potenţat de vestimentaţie, în special de plutirea eşarfelor celor doi concurenţi.

Lumina delimitează şi acordă importanţă scenei sosirii, tribunele, pădurea din spatele acestora şi restul personajelor estompându-se în penumbră. Scăldat în lumină, deznodământul cursei este descris într-o paletă cromatică bogată, cu diverse nuanţe de roşu, de albastru, pete strălucitoare de alb şi tonuri de galben evoluând spre auriu.

Lucrarea *Hippomenes şi Atalanta* nu a făcut parte din colecţia iniţială a baronului Samuel von Brukenthal, fiind achiziţionată după anul 1800.

CHRISTOPH PAUDITZ (CHRISTOPHER PAUDISS) (1618 – 1666/67)

Pictor german născut în Saxonia de Jos, Christoph Pauditz a fost elevul lui Rembrandt în timpul petrecut la Amsterdam, între anii 1640 şi 1642, experienţa acestei instruiri fiind crucială pentru evoluţia sa ulterioară, resimţindu-se în influenţele asupra creaţiei de tinereţe. A călătorit în Ungaria şi a lucrat o vreme la Dresda pentru prinţul elector de Saxa. În anul 1660 se afla la Viena, devenind apoi pictor de curte în serviciul lui Albert Sigismund de Bavaria. Din 1662 s-a stabilit la Freising.

A pictat subiecte religioase, scene de gen, portrete şi naturi statice.

Foarte pasionat de propria creaţie, se spune că a murit în urma supărării la vederea tabloului lui Franz Rosenhof, preferat de arbitrajul unei competiţii în detrimentul uneia dintre lucrările sale.

Portret de bărbat cu pană inv. 879

ulei pe lemn, 65 x 55 cm

Evoluţia portretului din profil, începând cu ultima decadă a secolului al XV-lea, se află sub semnul unei tendinţe a autonomizării. Redarea cât mai fidelă a unei identităţi, departe de a mai fi întâmplătoare sau stabilită prin atribute, devine cu atât mai dificilă cu cât profilul oferă modelului un statut necomunicativ din punct de vedere psihologic. Detaşarea în raport cu sentimentele celui pictat şi ale celui care pictează oferă mediul propice redării cu fidelitate a aspectului exterior.

Acest portret de bărbat redat din profil, cu mâna dreaptă la inimă, atrage atenţia printr-o sumă de particularităţi, între care se pot remarca, de la cea dintâi privire, fondul deschis la culoare şi realismul redării modelului. Deşi reprezentarea trei pătrimi era cea preferată în portretistica nordică, pictorul alege reprezentarea din profil în pofida aparenţei de înţepenire şi impasibilitate pe care o implică.

În cazul acestei lucrări, Pauditz iese din tiparul tradiţional, asumat în opera sa timpurie când prezenta personajele portretizate pe un fond de culoare închisă, în

căutarea efectului de evidenţiere fizionomică. De asemenea, el pare a încălca şi convenţia flatării subtile a subiectului, practicată în epocă.

Bărbatul din tablou este extrem de palid, cu o uşoară îmbujorare febrilă în obraji, având ochii tulburi, înlăcrimaţi şi buzele întredeschise ce sugerează respiraţia îngreunată. Redarea părului rar, cu o şuviţă cochet lăsată pe frunte, aduce o notă suplimentară de realism prin inadvertenţa dintre intenţie şi rezultat. Atrage atenţia mâna extrem de fină, feminină, indicând sorgintea nobilă sau lipsa implicării în activităţile brute.

În contrast cu aspectul devitalizat al bărbatului, cromatica vestimentaţiei este bogată: mantia brun-roşcată în care este înfăşurat, haina de brocart cu motive albastre şi roşii, bereta albastră cu două pene albe, în redarea cărora artistul face o mică demonstraţie de virtuozitate.

JOHANN GEORG HINZ (1630 – 1688)

Artistul german Georg Hinz a fost instruit ca pictor în Hamburg, unde a decis să locuiască începând cu anul 1663.

Astăzi este cunoscut drept fondatorul şcolii hamburgheze de natură statică, în timpul vieţii sale instruind mulţi discipoli care aveau să dobândească importanţă de-a lungul timpului.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, datorită numărului mare de refugiaţi protestanţi din spaţiul Ţărilor de Jos (1/4 din populaţie), gustul acestora în materie de pictură s-a dovedit a fi foarte influent asupra pieţei de specialitate din Hamburg. Este perioada în care oraşul îl găzduia pe Cornelius Norbertus Gijsbrecht, artist în *trompe-l'œil*. Stilul acestui pictor va influenţa munca lui Hinz. Totuşi, maniera lui păstrează o anumită individualitate identificabilă în ordinea reprezentării obiectelor şi în absenţa uşilor cabinetelor sale.

Prin *trompe-l'œil* (franc. *ceea ce înşală ochiul*) se înţelege o specie artistică foarte populară în secolul al XVII-lea, implicând studiul precis al naturii statice, în efortul de a obţine duplicarea realităţii până la punctul înşelării percepţiei vizuale. Această probă a virtuozităţii face în permanenţă referire la faimoasa poveste a competiţiei dintre Zeuxis şi Parrhasius, doi pictori ai Antichităţii clasice. Zeuxis a pictat strugurii atât de realist încât păsările au încercat să-i mănânce. Parrhasius a pictat o draperie pe care Zeuxis a încercat să o îndepărteze din calea sa. Astfel Parrhasius a câştigat competiţia, deoarece a reuşit să înşele nu doar o vieţuitoare, ci un cunoscător al artei.

Cabinetul de curiozităţi *(Galantarul)* inv. 561

ulei pe pânză, 127 x 102

Cabinetul de curiozităţi (1666) este un exemplu de lucrare pictată în *trompe-l'œil*, în care artistul conferă o mare atenţie şi un accentuat realism reprezentării mai multor obiecte, între care se remarcă o carafă de mari dimensiuni cu mâner de agată, cutii, două ceasuri de buzunar, zaruri, bijuterii, arme, melci marini, un fragment de coral şi un potir veneţian cu capac, prezentând ornamentaţii preluate din gravura lui Jean Le Pautre.

Ordinea stabilită cu ajutorul stelajului oferă simetrii compoziţionale, centrate pe registrul median cu obiecte în stil clasic. Sunt redate simetric armele, cele două medalioane şi cupele cu mărgele, micile cranii, melcii marini de dimensiuni mari, şiragurile din perle etc.

În perfect acord cu simetria compoziţională se remarcă echilibrul de culoare, realizat prin roşul cutiei de pe raftul superior şi al fragmentului de coral, albul gălbui al obiectelor din registrul mediu sau albul strălucitor al celor două cochilii mari. De asemenea, cromaticii ornamentaţiei cutiei aflată pe penultimul raft îi corespund culorile ornamentaţiei celor două medalioane din vecinătatea potirului veneţian. Demersul cromatic este evidenţiat de brunul lemnului piesei de mobilier în care sunt expuse obiectele. În cadrul atelierelor secolului al XVII-lea, producţia unor tablouri de genul celui asupra căruia ne îndreptăm atenţia se făcea în serie. Amănuntul lipsei unor portrete în cele două medalioane îşi găseşte explicaţia prin lăsarea spaţiilor libere pentru a se putea picta portretele eventualilor clienţi, în momentul cumpărării lucrării.

Deşi în principal ilustrativă, lucrarea este purtătoare a unui mesaj moralizator, atenţionând asupra acelor aspecte ale existenţei ce pot fi înregimentate în categoria *vanitas*: craniile simbolizând efemeritatea vieţii, armele ca atribute ale gloriei trecătoare, ceasurile indicând trecerea definitivă a timpului, bijuteriile purtătoare ale unei frumuseţi neesenţiale.

Majoritatea picturilor fac apel la iluzia imaginativă, cerând participarea voluntară a privitorului pentru ca magia închipuirii, programând ochiul, să vadă ceea ce nu există. Acest tablou invită privitorii să admire obiectele exotice, determinându-i să creadă că sunt parte dintr-o obişnuită colecţie de curiozităţi.

JOHANN MICHAEL ROTTMAYR (1654 – 1730)

Născut în Laufen, mic oraş de lângă Salzburg, Rottmayr a primit primele noţiuni de educaţie plastică de la mama sa care a fost pictoriţă. În 1675 călătoreşte la Veneţia, fiind admis în atelierul lui Carl Loth, pictor bavarez expatriat, alături de care rămâne treisprezece ani. În 1688 se întoarce în Austria pentru a deveni primul pictor austriac nativ al secolului al XVIII-lea care a reuşit să câştige preeminenţa în raport cu italienii, deschizând astfel *marele secol* al Barocului austriac.

Din 1699 lucrează la Viena, stilul său vienez fiind fluid, cu o culoare subtilă, integratoare, ilustrat de compoziţii armonioase, influenţate de Rubens şi van Dyck.

În primele două decade ale secolului al XVIII-lea a fost cel mai important pictor al Vienei, fiind înnobilat în anul 1704 cu titlul *von Rosenbrunn*.

Triumful ştiinţelor şi artelor inv. 982

ulei pe pânză, 274 x 180 cm

Această lucrare cu format oval (*tondo*) a fost realizată în anul 1710 şi semnată *Rottmayr V. Rosenbrunn*, fiind unul dintre puţinele tablouri semnate şi datate ce s-au păstrat din creaţia celebrului pictor.

O altă particularitate a lucrării ţine de concepţia realizării sale. Specializat în pictura de frescă, Rottmayr a pictat pânza probabil pentru un plafon, astfel încât să fie privită de la distanţă, proporţiile şi expresiile personajelor fiind gândite în acest sens.

Tematica de influenţă mitologică ne comunică un mesaj metaforizat: ştiinţele şi artele, produse ale inteligenţei umane, învinge trecerea timpului şi scurgerea acestuia spre moarte, consacrând valori nemuritoare.

Compoziţia se concentrează asupra Atenei (lat. Minerva), fiica lui Zeus, născută din capul acestuia, fapt ce îi afirmă dintr-un început profilul intelectual. Este zeiţa luptătorilor, poeziei, meşteşugurilor, inventatoarea muzicii. Ca *Minerva Medica* este protectoare a medicinei şi medicilor. Ea calcă asupra unui personaj masculin înaripat, purtând o coasă, simbolizând timpul şi extincţia fizică. Deasupra, doi îngeri vestesc în sunete de trâmbiţă victoria.

În registrul inferior, dinspre dreapta spre stânga, sunt descrise Urania – muza astronomiei, al cărei atribut este macheta globului terestru, Polyhymnia – muza poeziei şi elocvenţei, cu atributul cărţilor lui Ovidiu şi Vergiliu şi un personaj reprezentând medicina, caduceul înaripat cu doi şerpi fiind asociat lui Asclepios începând din secolul al VII-lea. Este posibil ca ea să fie o reprezentare a zeiţei sănătăţii – Hygeia, uneori protectoare a sănătăţii mentale, motiv pentru care este identificată cu Atena (gestica şi coroana de pe cap aşezând-o într-o oarecare simetrie compoziţională cu personajul principal al compoziţiei).

Registrul median prezintă în partea dreaptă un personaj feminin care simbolizează arhitectura prin planurile desfăşurate pe care le expune, în spatele ei aflându-se o muză a sculpturii; în partea stângă este redată Euterpe – muza cântecului liric cu atributele instrumentelor muzicale, alături de care se află o exponentă a picturii.

Fără a respecta întru totul informaţia mitologică sau a o urma cu consecvenţă, pictorul speculează acest filon, dovedind o mare capacitate imaginativă, concretizată în idealizarea figurilor. Personajele sale sunt caracterizate de o vivacitate robustă şi de un naturalism atrăgător.

Culoarea aşezată de Rottmayr pe pânză, caracteristică operei sale de maturitate, este de o fermecătoare frumuseţe, într-o asociere plină de rafinament a nuanţelor. Atrage atenţia în special complexa capacitate de sugestie plastică prin intermediul diverselor nuanţe de alb (de la alb strălucitor la alb perlat şi la albul gălbui al fildeşului cu accente de roz, auriu şi gri) în redarea aspectului sculptural, a diafanei structuri a îngerilor sau în redarea consistenţei pufoase a norilor.

CHRISTIAN BERENTZ (1658 – 1722)

Christian Berentz s-a născut la Hamburg şi a studiat cu Herman Kamphunsen în oraşul natal. În decursul vieţii sale a petrecut trei ani la Roma unde a lucrat în serviciul marchizului Pallavicini. A pictat naturi statice cu flori şi fructe. Deşi a cunoscut succesul şi aprecierea creaţiei sale, şi-a sfârşit viaţa în sărăcie.

Natură moartă cu cană inv. 1011
ulei pe pânză, 61 x 48 cm

Natură moartă cu vază inv. 1012
ulei pe pânză, 61 x 48 cm

Secolul al XVII-lea a debutat prin consacrarea genului naturii statice, promovat la început în Olanda şi preluat mai apoi de pictorii germani şi francezi. Dezvoltarea genului a venit în consecinţa urbanizării accelerate, resimţită de societatea vremii în evidenţierea posesiunilor casnice ca atribute ale unor activităţi prospere (comerţ, transport, pregătire intelectuală), cu reprezentări în naturile statice comanditate.

Spre exemplu, din punctul de vedere al comanditarului, pictura cu subiect floral era conexă deţinerii unui domeniu privat ce includea o grădină cu specimene botanice rare, în special lalele, de cele mai multe ori, acestea costând mai mult decât tabloul ce le reprezenta. Între 1650 – 1660, compoziţiile includ fructe de import şi obiecte de mare preţ precum cele din porţelan chinezesc, sticlă veneţiană sau cupe din argint.

Din punctul de vedere al artistului, o grupare elegantă a obiectelor din sticlă, metal sau alte materiale, conţinând de obicei vin şi având alăturate fructe şi flori exotice, constituia nu doar o temă de largă audienţă printre iubitorii obiectelor de lux, ci şi o probă de virtuozitate în rezolvarea unor probleme vizuale de o complexitate ridicată.

Acesta este şi cazul celor două naturi statice pictate de Berentz în bogate expuneri policrome, reprezentate sub exigenţa realismului.

Pictate într-un stil foarte detaliat, ambele lucrări prezintă în centrul compoziţiei o tavă cu picior pe care se află câte un impresionant potir din sticlă veneţiană, cu o lucrătură şi structură elaborată, alături de alte obiecte din sticlă transparentă precum o cană de ceai, pahare, carafe conţinând vin alb sau roşu ori fiind fără conţinut. Asocierea presupune o variaţie pe tema reprezentării suprafeţelor translucide şi a efectelor luminii în raport cu acestea. Cromatica obiectelor este adaptată fondului, într-o redare ce speculează efectul griurilor colorate, cu valori închise sau deschise.

Fiecare dintre cele două picturi prezintă un detaliu special. *Natura moartă cu vază* redă o crenguţă cu piersici pe care se află o muscă în vecinătatea unui fluture poposit pe faţa de masă albă. *Natura moartă cu cană* prezintă într-o vază de mici dimensiuni un trandafir semiofilit. Aceste elemente ne arată că cele două naturi statice nu sunt doar baze neutre pentru un experiment formal, execuţiei rafinate adăugându-i-se conotaţia simbolică, specifică gustului flamand şi olandez. Metafora perisabilităţii ne transmite faptul că totul este trecător, frumosul şi urâtul în egală măsură.

Ceea ce particularizează fiecare compoziţie (dând şi titlul lucrărilor) este obiectul constituit dintr-o textură aparte în raport cu restul obiectelor din sticlă: vaza de ceramică arsă în prima lucrare şi cana cu inserţie metalică în cea de a doua.

În ceea ce priveşte tehnica folosită de Berentz, de remarcat este faptul că picta chiar şi sub obiecte. El a redat mai întâi faţa de masă în totalitatea ei, apoi tava ca unic obiect aflat pe masă, apoi obiectele de sticlă, într-o stratificată încercare de copiere perfectă a realităţii.

JOHANN (JAN) KUPETZKI (1666/67 – 1740)

Pictor german specializat în teme istorice şi portrete, Johann Kupetzki s-a născut în Bösing (lângă Pressburg – Bratislava). Fiu de ţesător, el a fugit din casa părintească, fiind găsit extenuat în apropierea unui castel din vecinătatea Lucernei, unde pictorul Klaus era angajat pentru realizarea decoraţiilor. Luat în ucenicie de către acesta şi trimis mai apoi pentru studii la Viena, Kupetzki a ajuns să întreprindă călătorii de perfecţionare la Veneţia şi Roma.

S-a specializat în portrete, la Roma lucrând pentru Alexandru Sobieski şi Ioan al III-lea al Poloniei. După o perioadă de 22 ani petrecută în Roma, se întoarce la Viena unde producţia atelierului său a fost foarte apreciată de Iosif I, Carol al II-lea şi Petru cel Mare, de la care a primit un număr considerabil de comenzi. Acuzat de erezie şi urmărit de Inchiziţie, s-a refugiat la Nürnberg unde a rămas până la sfârşitul vieţii.

A fost obsedat de Rembrandt şi de folosirea efectelor de clarobscur.

Portretul lui Niklas Buck inv. 657

ulei pe pânză, 94 x 75 cm

Datat în anul 1718, portretul reprezintă un personaj despre care se cunosc puţine informaţii: Nikolas (Niklas) Buck, originar din Schwaben, locuia la Viena în anii 1718 – 1720. Deoarece nu se cunoaşte nicio lucrare aparţinând unui pictor cu numele Buck, se crede că tânărul era un aventurier cu succes la curtea vieneză, care a ales să pozeze în această ipostază, purtând atributele picturii.

Modelul este redat trei pătrimi, într-un stil a cărui valoare este susţinută de fermitatea desenului. Pe un fundal neutru, vestimentaţia în tonuri închise de gri oliv şi stacojiu, marcată de contrastele albe ale mânecilor şi gulerului cămăşii, constituie suportul cromatic în evidenţierea chipului şi mâinilor subiectului.

Remarcăm expresivitatea fizionomică deosebită ce contribuie din plin la calitatea formală a acestui portret, într-o aglutinare de nuanţe specifice tinereţii exuberante, de la îndrăzneală la şiretenie glumeaţă, de la plăcerea de a trăi la ironie.

Sulul aflat sub mâna stângă a pictorului ocazional poartă o inscripţie oarecum lămuritoare asupra conjuncturii în care acest portret a fost pictat:

Ich habe sonst gezeigt Floreten wohl zu führen Und in die Chirurgie mich auch versiert gemacht Nun mehro mit der Zeit kann mich das Mahlen zieren Das Tanzen hat mich schon an Kaisers Hof gebracht. Nicol. Buck aus Schwaben 1718.

(De obicei v-am arătat cum se mânuiesc floretele / M-am dovedit destoinic şi-n ale chirurgiei / Şi-n continuare cu pictura am să mă-ndeletnicesc / Dansul m-a adus la curtea împăratului / Nicol. Buck din Suabia 1718.).

Ineditul posturii în care Buck alege să pozeze consacră, la rândul său, un tip inedit de portret, ieşit din tradiţionala paradigmă a excelenţei umane şi pătrunzând în spiritul modern al experimentului tematic. Fără a implica şi căutarea unor soluţii facile ale reprezentării, pictorul sporeşte exigenţele, tratând cu o seriozitate artistică exemplară un subiect înclinat spre glumă şi autoironie.

MARTIN VON MEYTENS al II-lea, zis CEL TÂNĂR (1695 – 1770)

Martin Meytens, pictor austriac, membru al unei familii de pictori de origine flamandă (Mijtens) şi fiul lui Martin Meytens I, a fost instruit de tatăl său stabilit în Suedia. Şi-a început cariera în Londra (1714), Paris (1717) şi Viena (1721), pictând lucrări de mici dimensiuni.

A petrecut o vreme în Italia, între anii 1723 şi 1729, având succes în special cu portretele de mici dimensiuni la Milano şi la Torino. După ce şi-a vizitat familia şi a lucrat o scurtă perioadă în Suedia, s-a stabilit definitiv în Viena (c. 1730), fiind numit pictor de curte în anul 1732. La 1759 devine directorul Academiei Vieneze de Arte Frumoase. Tematica sa predilectă cuprinde evenimente istorice şi scene ceremoniale.

Între atribuţiile funcţiei pe care o ocupa la curtea vieneză, Martin Meytens a pictat portretele suveranilor, ale membrilor familiei imperiale, lucrări destinate a constitui daruri în diferite conjuncturi ceremoniale, participând şi la decorarea reşedinţelor şi edificiilor instituţionale. Datorită activităţii întreprinse, s-a afirmat ca unul dintre cei mai semnificativi pictori între reprezentanţii portretului de curte ai perioadei Baroc. Prin elevii săi a exercitat o influenţă deosebită în timp şi în spaţiul european, virtuţile sale personale, afinităţile multiple, erudiţia şi manierele plăcute fiind apreciate de contemporani.

Producţia masivă a reprezentărilor de curte a fost realizată în serie de către atelierele lui Meytens, el însuşi pictând o suprafaţă relativ redusă din întregul compoziţional pe care fiecare tablou în parte îl reprezintă.

Împăratul Francisc I inv. 737

ulei pe pânză, 155 x 126 cm

Împăratul Francisc I (1708 – 1765), cunoscut şi ca Francisc al III-lea, duce de Lorena, s-a căsătorit cu Maria Theresa în anul 1736, împărăteasa acordându-i funcţia de coregent. Împărat al Sfântului Imperiu Roman şi Mare Duce de Toscana, Francisc a manifestat puţin interes în exercitarea puterii imperiale, asistându-şi soţia în complicata guvernare a domeniilor austriece prin îndeplinirea unor funcţii ce ţineau mai degrabă de munca de secretariat. A dovedit o capacitate specială pentru afaceri şi a manifestat un interes deosebit faţă de ştiinţele naturale.

Maria Theresa (germ. Maria Theresia) (1717 – 1780) a fost fiica cea mare a Sfântului Împărat Roman Carol al VI-lea şi a Elisabetei Christine de Brunswick-Wolfenbüttel al căror unic moştenitor de sex masculin – Leopold Johann – a murit la

Împărăteasa Maria Theresia inv. 738

ulei pe pânză, 155 x 127 cm

o vârstă fragedă. În urma *Pragmaticei Sancţiuni*, promulgată în 1713, Maria Theresa a devenit singura femeie care avea să domnească în istoria de 650 de ani a dinastiei de Habsburg. A fost măritată cu Francisc I, duce de Lorena, împreună având 16 copii dintre care 11 fete, cea mai tânără fiind Maria Antoaneta. A fost urmată la tron de fiul ei, Joseph al II-lea. Arhiducesă de Austria, regină a Ungariei şi Boemiei, împărătească a Sfântului Imperiu Roman, Maria Theresa s-a afirmat ca o femeie cu o voinţă foarte puternică şi ca un monarh impresionant prin influenţa pe care a exercitat-o.

Destinate unei expuneri pandant, cele două portrete sunt ilustrative atât pentru stilul lui Meytens, cât şi pentru gustul artistic al vremii, ilustrând caracteristicile Rococoului francez: nota fastuoasă, gestica amplă specifică portretului de curte, costumaţia bogată în mătăsuri, brocarturi, dantele, blănuri şi accesorii elaborate.

Atitudinea celor două personaje imperiale este plină de siguranţă, descrierea fizionomică păstrând o notă convenţională, fără a dezvălui particularităţi, conferind portretelor un caracter oficial. Titlurile imperiale sunt ilustrate prin intermediul coroanelor şi sceptrelor expuse pe mesele alăturate fiecăruia.

Portretele în reprezentare trei pătrimi dovedesc unitatea concepţiei prin diagonala gesticii de la mâna dreaptă ţinută pe şold de către Francisc la dreapta Mariei Theresa ţinând o margine a mantiei şi de la stânga împăratului indicând coroana Sfântului Imperiu Roman la stânga împărătesei aşezată asupra coroanei aceleiaşi demnităţi.

De asemenea, unitară este cromatica realizată în echilibrul de culoare dintre materialul albastru al rochiei Mariei Theresa şi materialul albastru de sub sceptrul din tabloul pandant sau dintre auriul dantelei vestimentaţiei lui Francisc şi auriul mătăsii mantiei de hermină a împărătesei.

Mobilierul şi accesoriile de mobilier (pernele) sunt aproximativ identice.

Ambele portrete sunt redate pe un fond închis, accentele luminoase evidenţiind fruntea celor două personaje şi mâinile întinse asupra coroanelor, într-o expresie de exercitare a puterii prin intermediul raţiunii, în conformitate cu principiile despotismului luminat.

PAUL TROGER (1698 – 1762)

Născut în Welsberg, lângă Zell, în Tirol, Paul Troger a dominat pictura austriacă la mijlocul secolului al XVIII-lea, influenţând profund generaţiile de pictori ce i-au urmat. A studiat cu Giuseppe Alberti, călătorind la Veneţia unde primeşte influenţele noilor tendinţe artistice afirmate de Giovanni Battista Pittoni. S-a documentat de asemenea la Roma, Neapole şi Bologna. Centrele artistice importante ale Italiei acestei vremi, lucrările pictorilor Carracci, Luca Giordano şi Giuseppe Maria Crespi, dobândesc o certă importanţă pentru evoluţia sa. La întoarcerea în Austria a lucrat mai întâi la Salzburg, apoi s-a mutat definitiv la Viena. Din 1751 a funcţionat ca profesor la Academia Artelor Frumoase din Viena, instituţie pe care a condus-o începând cu anul 1754. Din punctul de vedere al spaţiului specific în care a creat, Troger adaptează idealismul colorat al lui Johann Michael Rottmayr la noul gust al Rococoului.

Deşi a pictat numeroase lucrări de şevalet, s-a remarcat mai ales în pictura de frescă.

Sfântul Petru tămăduind inv. 775

ulei pe pânză, 47 x 62 cm

Această lucrare este caracteristică pentru stilul dramatic prin care se remarcă opera lui Troger. Scena descrie vindecarea unui paralitic (Faptele Apostolilor 3, 1-11) la care participă apostolii Petru şi Ioan, vindecarea fiind săvârşită de către cel dintâi.

Impresionează redarea forţei gesticii lui Petru descris ca o persoană în vârstă, cu o constituţie fragilă, în contrapunere cu descrierea corpului atletic (cu o musculatură a torsului bine definită) al bărbatului incapabil să se deplaseze, stând întins pe o targă. Petru intermediază forţa vindecării dinspre cer spre bolnav prin ridicarea invocativă a mâinii drepte, în timp ce bărbatul paralitic o primeşte în palma dreaptă, întinsă. Această complementaritate compoziţională este purtătoarea conotaţiilor metaforice ale credinţei ce poate muta şi munţii, indiferent de forţa fizică – relativă – cu care corpul uman ar putea fi înzestrat sau de care ar putea fi lipsit.

Remarcăm, de asemenea, buna documentare asupra momentului şi locaţiei episodului, referatul biblic menţionând pridvorul numit *al lui Solomon* din Templul de la Ierusalim, în momentul cultic al ceasului al nouălea. Redarea arhitecturii şi înfăţişarea lui Petru purtând un şal evreiesc de rugăciune sunt consecvente acestor informaţii.

Troger nu a abandonat niciodată naturalismul esenţial tirolez, existând detalii realiste chiar şi în tratarea subiectelor mitologice sau alegorice. Lucrarea *Sfântul Petru tămăduind* nu constituie o excepţie, realismul rezultând mai ales din vitalitatea mişcării, susţinută de femeia care sprijină cu o mână bolnavul, în timp ce întinde dreapta spre Petru, cerându-i ajutorul. Martor al scenei, Ioan este surprins între rugăciune şi observaţie.

Personajului redat din spate, ducând un catastif sub braţ şi pregătindu-se să coboare scările descrise în plan îndepărtat, este probabil purtătorul unei conotaţii negative, simbolizând răul fizic şi spiritual de care paraliticul a fost izbăvit prin iertarea păcatelor.

Cea mai importantă contribuţie pe care Paul Troger a adus-o picturii austriece este respingerea culorilor puternice şi închise (promovate la începutul secolului al XVIII-lea) în favoarea unei palete vădit mai luminoase, tipice pentru Rococo. Această tendinţă este evidentă mai ales în reprezentarea personajului principal al lucrării, înveşmântat în cămaşă roşie peste care poartă şalul evreiesc destinat rugăciunii, de culoare albă cu ciucuri albaştri.

O lucrare plină de forţă, cu o desfăşurare ce se petrece sub ochii noştri, arhitectura părând să amplifice, în momentul înserării, vocea lui Petru rostind cu un dramatism pe măsura gestului său: *În numele lui Isus Christos din Nazaret, ridică-te şi umblă!* (Faptele Apostolilor 3, 6).

FRANZ CHRISTOPH JANNECK (1703 – 1761)

Exponent reprezentativ al Rococoului austriac, Janneck s-a născut la Graz, în anul 1703.

A studiat sub îndrumarea lui Matthias Vangus (1716). La începutul deceniului al treilea este consemnat în documente ca aflându-se la Viena. În anul 1735 a călătorit în Austria şi Germania de Sud, iar începând cu anul 1740 a studiat la Academia Vieneză.

S-a bucurat de o foarte bună reputaţie, fiind considerat unul dintre deschizătorii de drum în evoluţia Rococoului austriac. Temele sale predilecte sunt constituite din scene mitologice şi serbări campestre pictate meticulos, în lucrări de mici dimensiuni, pe suport din cupru. Stilul artistului reflectă în mod sintetic munca artiştilor francezi şi olandezi, fiind perceptibile influenţele pictorilor Jean Antoine Watteau şi Frans van Mieris.

Franz Christoph Janneck a pictat un număr redus de lucrări cu tematică religioasă, pictura aflată în galeria Muzeului Brukenthal fiind una dintre ele.

Isus tămăduitorul inv. 897

ulei pe cupru, 39 x 58 cm

Tabloul prezintă în desfăşurare episodul biblic al vindecării femeii, bolnave de doisprezece ani, care se atinge de mantia lui Isus (Mc 5, 25-34).

Compoziţia presupune o aglomerare de personaje, tematica nelimitându-se formal doar la un singur episod al vindecării. În stânga lui Isus se află, într-o ipostază oarecum anticipativă, un soldat reprezentându-l pe sutaşul care intermediază pentru vindecarea slujitorului său (Mt 8, 5-10).

Între celelalte personaje pot fi identificaţi apostolii Petru şi Pavel (în spatele sutaşului), apostolul Ioan reprezentat ca un tânăr blond şi Maria Magdalena cu rochia desfăcută la piept.

Specifică lucrării este abordarea în antiteză, mulţimea fiind compusă din grupul credincioşilor (în jumătatea dreaptă a lucrării) şi grupul necredincioşilor (în jumătatea stângă). Fizionomiile şi gestica sunt ilustrative din acest punct de vedere, exprimând uimirea şi predispoziţia spre credinţă sau, dimpotrivă, scepticismul şi rezerva ostilă. Consecvent acestei împărţiri compoziţionale, pictorul contrapune imaginii lui Isus pe cea a preotului evreu (particularizat de acoperământul capului). La rândul ei, cromatica subliniază demersul, opunând culorilor terne din stânga lucrării o desfăşurare bogată a nuanţelor de roşu, galben şi albastru în partea dreaptă.

O altă particularitate pe care o remarcăm este cea a centrării unui grup relativ compact şi static într-o scenă marcată din plin de dinamism: persoana lui Isus, aflată în mişcare, emană energie, femeia aruncându-se la picioarele lui, faldurile hainelor subliniind dinamica. Intensitatea mişcării centrale şi gestica mai degrabă declamativă a personajelor de pe margine captează două ritmuri diferite în acelaşi moment, sporind complexitatea narativă a picturii.

Impresia creată de artist este cea a erupţiei forţei pozitive într-un mod autonom, independent în raport cu acceptarea sau respingerea generală, vindecarea fiind răspunsul divinităţii la chemarea fiecărui individ în parte, prin intermediul deschiderii pe care o oferă credinţa.

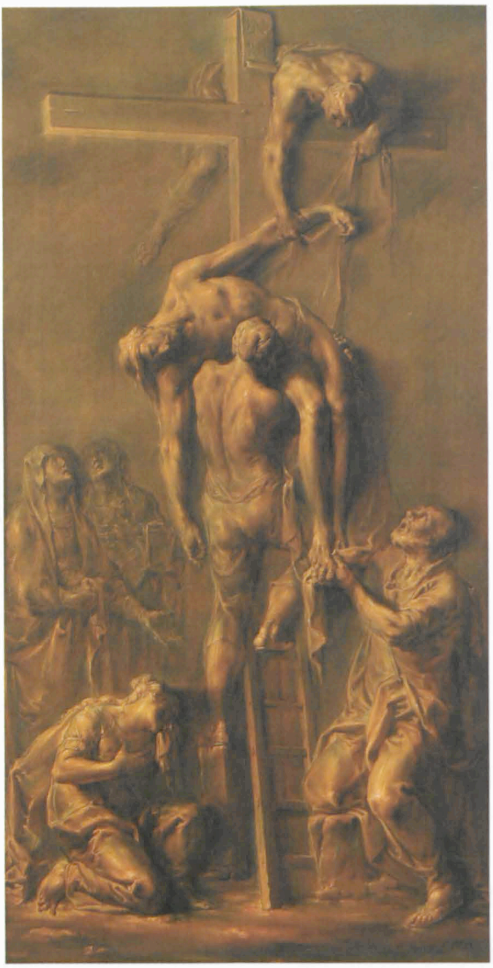
FRANZ CASPAR SAMBACH (1715 – 1795)

Sambach s-a născut la Breslau (Wrocław, în Polonia) şi a studiat sub îndrumarea lui Raphael Donner la Viena, după o pregătire iniţială în oraşul său natal. În anul 1759 a fost admis la Academia de Artă din Viena unde va deveni profesor de arhitectură (1762) şi director al secţiei de pictură şi sculptură al acestei instituţii (1779). A fost interesat de matematică şi optică, fiind totodată un promotor al Barocului târziu austriac şi al Rococoului.

Nevoit să renunţe la sculptură datorită sănătăţii sale şubrede, a pictat reproduceri de reliefuri după modele alese cu precădere dintre lucrările lui Donner.

Termenul *grisaille* (Fr. *gris* – gri) este folosit pentru descrierea unei picturi executate în întregime într-o manieră monocromatică, folosind variate tonuri de griuri colorate, mai ales pentru reprezentarea reliefurilor cu destinaţie decorativă.

Deşi reprezentarea *grisaille* apare de timpuriu în pictură, imitarea reliefurilor de piatră pe un fond marmorat îi aparţine pictorului Andrea Mantegna, inspirat de gustul contemporanilor pentru marmura asociată obiectelor antice de artă (*Introducerea cultului lui Cibele la Roma*, National Gallery, Londra şi *Iudit cu capul lui Holofern*, National Gallery of Ireland, Dublin). Această manieră artistică a devenit foarte populară în Olanda secolului al XVIII-lea, apărând frecvent în decoraţia caselor.



Lucrarea reprezintă o temă adesea întâlnită în iconografia apuseană, asocierea personajelor fiind una tradiţională, stabilită însă după un tipar respectat cu fidelitate încă din secolul al XIV-lea: Nicodim aflat pe scară coboară trupul lui Christos spre Iosif din Arimatheea (cel care a donat mormântul pentru îngropare), Apostolul Ioan se află alături de Fecioara Maria îndurerată, iar Maria Magdalena îngenunchează la baza crucii. Adiţional apare elementul tradiţional al giulgiului.

Inspirată de partea centrală a unui triptic pictat de Peter Paul Rubens – *Coborârea de pe Cruce* (1616 – 1617) pentru catedrala din Anvers, această imagine constituie o copie după una dintre lucrările pierdute aparţinând lui Donner sau după o schiţă a acestuia, relieful reprezentat fiind din bronz.

În pofida subiectului religios, Sambach dovedeşte o forţă deosebită în elaborarea unei scene realiste prin studiul anatomic al musculaturii, veridicitatea posturilor şi accentuata expresie fizionomică a lui Iosif din Arimatheea.

Din punct de vedere compoziţional, remarcăm liniatura descendentă a reprezentării corpului inert, gesticii mâinii stângi a Fecioarei, posturii Magdalenei, trăsăturilor fizionomice ale celor două femei şi ale Apostolului Ioan. Complementară este

linia ascendentă a desenului în redarea lui Iosif din Arimatheea, a lui Nicodim şi a mâinii stângi a bărbatului din registrul superior.

Deşi există puţină culoare, tonurile de gri combinate cu galben şi maro modulând figurile, lumina este redată în tente aurii, delimitând în evidenţierea detaliilor grupul figurilor din prim-plan în raport cu figura Fecioarei Maria şi a lui Ioan din planul secund, sugerând totodată reflexia metalică a reliefului.

Perspectiva este calculată pentru un punct de vedere cu amplasare joasă, spre a fi combinată cu mişcarea ce reverberează din pictură, astfel încât iluzia sculpturală să fie cât mai autentică.

Ceea ce impresionează la această lucrare este modernitatea alăturării diverselor coordonate: tematica religioasă, respectarea schemei iconografice tradiţionale, realismul figurilor, monocromia, splendida realizare a luminozităţii aurii.

Tabloul este semnat în dreapta jos: *C. Sambach f.(ecit)* şi datat în anul 1782.

JOHANN CHRISTIAN BRAND (1722 – 1795)

Johann Christian Brand s-a născut la Viena unde a trăit întreaga sa viaţă. A fost elevul pictorului Christian Hülfgott, evoluţia sa fiind una de succes prin numirea ca profesor la Academia de Arte din Viena şi prin faptul că devine pictor de curte în anul 1766.

Profilul creativ prin care este caracterizat Brand este cel de peisagist. Picturile sale sunt martore ale unei profunde empatii cu natura, constând în peisaje propriuzise şi peisaje animate de oameni şi animale, încadrate în tradiţia peisajului arcadian.

Peisaj cu stejari inv. 124

ulei pe lemn, 39 x 51 cm

Lucrarea înfăţişează un peisaj cu râu şi dealuri, fiind apropiată prin stilul matur al pictorului de realismul artei Ţărilor de Jos.

În prim-plan este descris un drum de ţară ce duce spre râu, în atmosfera specifică malurilor acestuia la vreme de vară.

Compoziţia este populată de personaje implicate în activităţile din jurul apei: doi copii aşteaptă ascultători la umbra stejarilor; un călător îşi aduce calul de la adăpat; o femeie în rochie roşie cu decolteu pronunţat şi atitudine cochetă este implicată într-o discuţie, fermecându-şi interlocutorul; un personaj îşi curăţă haina pe o piatră din apropierea apei; alte două personaje ce par a fi un cuplu de îndrăgostiţi, reprezentate în plan îndepărtat, se odihnesc după o plimbare.

Întreaga atmosferă reflectă nu doar acuitatea observaţiei artistului în privinţa peisajului, ci şi surprinderea ritmurilor specifice vieţii rurale, redate cu o deosebită plasticitate a atitudinilor, în pofida dimensiunilor mici ale siluetelor umane şi a lipsei precizării fizionomice.

Lucrarea este structurată din punct de vedere compoziţional după consacratele tipare flamande: jumătatea superioară este acordată cerului, jumătatea inferioară fiind conferită peisajului. Cromatica şi luminozitatea evoluează de la brunurile umbrei din prim plan spre tonurile verzi ale peisajului, pentru ca în fundal să descrie cerul azuriu puternic luminat la orizont, cu accentele albe ale norilor cumulus.

Atrage atenţia grupul de stejari spre care se centrează lucrarea, redarea coronamentului amplu, frunzişul lucrat cu atenţie elaborată, lumina trecând printre frunze, buna interpretare a cromaticii locale de la luminozitatea tentelor galbene modificate prin dominanta de verde spre umbrele cobalt.

Peisaj cu stejari este semnat în registrul inferior *Brand.*

ANONIM AUSTRIAC (sfârşitul secolului al XVIII-lea)

Baronul Samuel von Brukenthal inv. 515

ulei pe pânză, 93 x 71 cm

Fiul lui Michael Brekner (jude regal al Scaunului Nocrich din 1724) înnobilat de împăratul Carol al VI-lea cu titlul *von Brukenthal*, Samuel s-a născut în Nocrich la 26 iulie, 1721. La vârsta de 22 de ani şi-a început itinerariul european al iniţierii educaţionale specifice tinerilor vremii. A călătorit la Viena şi Halle unde a urmat cursuri de drept juridic, istorie şi filozofie, familiarizându-se cu spiritul Iluminismului german şi învăţând limba franceză. Din anul 1744 şi-a continuat studiile la Jena.

Dovedind calităţile unei personalităţi de excepţie cu ocazia primirii sale în audienţă de către împărăteasa Maria Theresa (25 martie 1753), a fost numit Guvernator al Transilvaniei la 30 iulie 1777, funcţie pe care a deţinut-o până la data de 7 ianuarie 1787.

A murit la 12 aprilie, 1803.

Constituind unul dintre portretele lui Samuel von Brukenthal aflate în custodia muzeului, această lucrare este considerată a fi ilustrativă sub aspectul surprinderii complexei personalităţi a subiectului şi valoroasă din punctul de vedere al calităţilor formale.

Ne atrage atenţia lipsa reprezentării fastuoase şi a vestimentaţiei bogat ornamentate, aspecte ce constituiau tendinţa portretisticii vremii, simplitatea compoziţiei fiind probabil o exigenţă a comanditarului. Deşi nedatată, lucrarea oferă un indicativ de natură temporală: prezenţa Ordinului Sfântului Ştefan primit de Brukenthal în anul 1787, la eliberarea din funcţia de guvernator al Transilvaniei.

Tabloul se constituie într-un portret de maturitate, fidel realizat din punct de vedere fizionomic, von Brukenthal fiind reprezentat în conformitate cu una dintre descrierile contemporanilor săi:

...cu siguranţă cel mai frumos bărbat dintre [mai] marii Transilvaniei, înalt de statură [...], are ochiul negru, mare [...] sprâncene puternice, un nas mare, de uliu, bărbia puternică, proeminentă, buza inferioară puternic reliefată, atenuând plăcut măreţia şi severitatea celorlalte părţi ale feţei prin veşnica predispoziţie spre râs.

Într-o foarte reuşită aşezare compoziţională, pictorul anonim reuşeşte să combine austeritatea fundalului neutru şi a vestimentaţiei cu seninătatea fizionomică a personajului reprezentat. Lipsa ostentaţiei costumului de culoare închisă, a cărui eleganţă este potenţată de gulerul alb, fineţea dantelei şi discreţia însemnelor de merit se află în deplin acord cu privirea directă şi gestica deschisă, asemenea unei invitaţii.

Deşi ţinută în tonuri închise, cromatica pânzei nu este una rece, fiind încălzită de nuanţele castanii şi roşcate ale pieselor de mobilier, precum şi de accentele delicate ale roşului din reprezentarea accesoriilor.

Ne atrage atenţia luminozitatea specială, având valoare simbolică, ce îmbogăţeşte cu o strălucire aparte fruntea şi mâna întredeschisă a lui Samuel von Brukenthal într-o metaforică exprimare a aprecierii că omul care ne priveşte din pragul secolului al XVIII-lea şi-a plămădit personalitatea şi viaţa prin gândire şi muncă.

Abbiati, Filipo, 42
Alberti, Giuseppe, 154
Angelini, Giovanni Domenico, 103
Badile, Antonio, 97
Barocci, Federico, 99
Bassano, Jacopo, 91, 111
Bellini, Giovanni, 18, 31, 40, 90
Bellori, Giovanni Pietro, 103
Berchem, Nicolaes Pieterszoon, 56, 82
Berchem, Pieter Claeszoon, 82
Berentz, Christian, 127, 148-150
Bernini, Gianlorenzo, 91
Bilardo, Giovanni, 73
Bonsignori, Francesco, 93
Bordone, Paris, 90, 94-96
Bosch, Hieronymus, 54
Bramer, Leonard, 55, 71-72
Brand, Johann Christian, 127, 159-160
Brueghel, Jan cel Bătrân, 68
Bruegel, Pieter cel Bătrân, 15, 25, 26, 50, 54, 55, 62, 68, 78
Brueghel, Pieter cel Tânăr, 15, 25, 26, 50, 54, 68
Bugatto, Zanetto, 14
Buonarroti, Michelangelo, 41, 94, 112
Cagnacci, Guido, 91, 109-110
Callot, Jacques, 42
Campin, Robert, 14, 130
Caroto, Giovanni Francesco, 90, 93-94, 98
Carracci, Agostino, 101
Carracci, Annibale, 91, 101-103, 105, 112
Carracci, Ludovico, 101
Carriera, Rosalba, 15, 44-45, 91
Castiglione, Giovanni, 91
Cavallino, Bernardo, 105
Cerebri, Frederico, 119
Colantonino, Niccolò, 18
Coques, Gonzales, 56, 78-81
Costello, Valerio, 42
Cranach, Lucas cel Bătrân, 126, 128, 130-132
Cranach, Lucas cel Tânăr, 126
Crespi, Giuseppe Maria, 154
Da Cadore, Tizian Vecellio, 15, 40-42, 90, 93-99
Da Caravaggio, Michelangelo Merisi, 55, 63, 71, 73, 91, 103, 105, 107, 109, 116
Da Cortona, Pietro, 91
Da Messina, Antonello, 15, 18, 20, 90
Da Verona, Liberale, 93
Da Vinci, Leonardo, 93, 101
De Heem, Jan Davidszoon, 84
De Hooch, Pieter, 85
De Momper, Joos, 56, 61-63
De Koninck, Philips, 15, 29-31, 56
De Ribera, Jusepe, 105
Del Castagno, Andrea, 14
Del Po, Giacomo, 92, 118
Del Po, Pietro, 118
Della Francesca, Piero, 18, 130
Di Piombo, Sebastiano, 90
Donner, Raphael, 157, 158
Dürer, Albrecht, 35, 57, 126
El Greco (Domenicos Theotokopoulos), 90
Fiasella, Domenico, 91, 107-108
Fra Angelico (Guido di Pietro), 16
Francken, Frans cel Tânăr, 55, 70-71
Gainsborough, Thomas, 82
Gijsbrecht, Cornelius Norbertus, 145
Giordano, Luca, 154
Giorgione, (Giorgio Barbarella), 31, 40, 62, 90, 94-95
Gleismüller, Sigmund,128
Gramatica, Antiveduto, 91, 103-104
Grünewald, Matthias, 16, 126
Hinz, Georg Johann, 127, 145
Holbein, Hans cel Bătrân, 126
Holbein, Hans cel Tânăr, 126
Hülfgott, Christian, 159
Jacob, de Rotterdam, 29
Jacopo, Palma il Vecchio, 90, 99
Janneck, Franz Christoph, 127, 156
Jordaens, Jacob, 15, 26-29, 55, 68
Kamphunsen, Herman, 148
Kupetzki, Johann, 127, 150

Langetti, Giovanni Battista, 91, 114, 116
Le Pautre, Jean, 145
Liberi, Pietro, 91, 112
Lombard, Lambert, 58
Loth, Johann Carl, 91, 116, 147
Loth, Johann Ulrich, 116
Lotto, Lorenzo, 15, 31, 33, 90
Maffei, Francesco, 91, 111-112
Maganza, Alessandro, 111
Magnasco, Alessandro, 15, 42, 44, 91, 111, 121-123
Mantegna, Andrea, 93, 157
Masaccio (Tommaso Cassai), 14
Massys, Quinten, 57
Maulbertsch, Franz Anton, 127
Mazzoni, Sebastiano, 119
Memling, Hans, 11, 15, 37-39, 55
Moeyaert, Claes, 82
Mor, Antonis, 60
Moser, Lukas, 14
Multscher, Hans, 14
Negretti Jacopo, Palma il Giovane, 90, 99-101
Neufchatel, Nicolas, 140
Parmigianino (Francesco Mazzola), 111
Pauditz, Christoph, 127, 143-144
Peruzzini, Antonio Francesco, 42
Piazzetta, Giovanni Battista, 91
Pittoni, Giovanni Battista, 154
Pourbus, Frans cel Bătrân, 55, 60-61
Pourbus, Pieter, 60
Poussin, Nicolas, 102, 142
Quellinus, Erasmus, 83
Ricci, Sebastiano, 91, 111, 119-121
Rigaud, Hyachinthe, 15, 46-48
Romano, Giulio, 93, 112
Rosenhof, Franz, 143
Rottmayr, Johann Michael, 127, 147-148, 154
Rubens, Peter Paul, 26, 27, 55, 63, 66-68, 75, 78, 107, 147, 158
Ryckaert David cel Tânăr, 78
Sambach, Franz Caspar, 127, 157-159
Santafede, Fabrizio, 105
Sanzio, Rafael, 93, 101, 109, 112, 143
Schönfeld, Johann Heinrich, 127, 142-143
Snellinck, Jan, 63
Snyders, Frans, 56, 64, 68-69
Solimena, Francesco, 92, 118
Sprera, Clemente, 42
Stanzione, Massimo, 91, 105-107
Strauch, Lorenz, 127, 140-141
Strozzi, Bernardo, 91
Sustris, Lamberto, 90, 96-97
Teniers, David cel Bătrân, 20
Teniers, David cel Tânăr, 15, 20-22, 56
Ter Borch, Gerard, 85, 87
Tiepolo, Giovanni Battista, 91, 119
Tintoretto, Jacopo, 90, 91, 98-99, 111
Troger, Paul, 127, 154-156
Ucello, Paolo, 14
Van Aelst, Pieter Coecke, 50
Van Balen, Hendrick cel Bătrân, 55, 64-65
Van Bijlert, Jan Harmenszoon, 55, 73-74
Van Bronchorst, Jan Gerritszoon, 55, 76-78
Van Coninxloo, Gilles, 25, 62
Van den Crave, Sigen, 75
Van den Tempel, Abraham, 48
Van der Goes, Hugo, 55
Van der Weyden, Roger, 14, 37-38, 55
Van Dyck, Anton, 15, 26, 55, 64, 66, 78, 107, 147
Van Eyck, Hubert, 14
Van Eyck, Jan, 14-15, 18, 35-37, 55
Van Ghent, Joos, 54
Van Goyen, Jan, 62, 82
Vangus, Matthias, 156
Van Mieris, Frans cel Bătrân, 15, 48-49, 55, 156
Van Mol, Pieter, 55, 75-76
Van Noort, Adam, 26, 66
Van Nuyssen, Abraham Janssens, 55, 63-64
Van Poelenburch, Cornelis, 76
Van Reymerswaele, Marinus, 54, 57-58
Van Rijn, Rembrandt, 29, 46, 49, 71, 143, 150
Van Ruisdael, Jacob, 82
Van Son, Jan Frans, 83
Van Son, Joris, 56, 83-85
Van Vliet, Willem, 71
Van Vriendt, Frans, 55, 58-59, 60

Varotari, Alessandro, 112
Vasari, Giorgio, 94, 98
Venius, Otto, 66
Vermeer, Johannes, 71, 85, 87
Veronese, Paolo Cagliari, 90, 98-99, 101, 111
Von Aachen, Hans, 126, 138-140
Von Meytens, Martin cel Bătrân, 151
Von Meytens, Martin cel Tânăr, 127, 151-154
Von Wertinger, Hans Schwab, 126, 128-130
Watteau, Jean Antoine, 82, 168
Wolfart, Artur, 75
Wolgemut, Michael, 126
Wouwerman, Paul Joosten, 23
Wouwerman, Philips, 15, 23-25, 56
Wils, Jan, 82
Witz, Konrad, 14

Alegoria (Mieris), 48
Autoportret (Carriera), 44
Autoportret cu alăută (Mieris), 48
Bachus şi Ariadna (Ricci), 121
Baronul Samuel von Brukenthal (Anonim), 127, 160
Batjocorirea lui Christos (Anonim), 16, 126
Batjocorirea lui Christos (Carracci), 91, 102
Batjocorirea lui Christos (Grünewald), 16
Băiat aducând pâine (de Hooch), 85
Băiat suflând baloane de săpun (Mieris), 48
Bărbat cu inel (van Eyck), 35
Bărbat cu pipă la fereastră (van Mieris), 15, 48, 55
Bărbat cu turban roşu (van Eyck), 35
Bătrân violonist (Mieris), 48
Bătrână cu ochelari (van Bijlert), 55, 73
Binecuvântarea lui Iacov de către Isaac (Langetti), 91, 115
Bucătăreasa (Snyders), 56, 68
Cabinetul de curiozităţi (Hinz), 127, 145
Cap de copil (Veronese), 90, 98
Cârciumă ţărănească (Teniers II), 22, 56
Cei trei eremiţi (Magnasco), 15, 43, 91
Cele şapte bucurii al Mariei (Memling), 39-40
Ceres, Bachus şi Venus (van Nuyssen), 55, 63-64
Chemarea lui Matei la apostolat (van Reymerswaele), 57
Cina din Emaus (Caravaggio), 107
Cina din Emaus (Stanzione), 91, 106
Coborârea de pe Cruce (Sambach), 127, 158
Consultaţia (Teniers II), 15, 20-21, 56
Curte de casă în Delft (de Hooch), 85
Ecce Homo (Tizian), 15, 41-42, 90
Fecioara cu Pruncul, Sf. Ieronim şi Nicolas de Tolentino (Lotto), 31
Fecioara cu Sf. Ieronim, Petru, Francisc şi o sfântă (Lotto), 31
Fecioara Maria cu Pruncul şi Sfântul Ioan Botezătorul (Cranach I), 126, 131
Femeie curăţând un măr (de Hooch), 85
Femeie în vechi costum german (Strauch), 127, 140
Femeie şi copil în cămară (de Hooch), 86
Femeie şi copil în curte (de Hooch), 85-86
Frederico da Montefeltro şi Battista Sforza, diptic (della Francesca), 130
Ghirlandă de fructe (von Son), 56, 84
Glorificarea Madonei cu Pruncul (Negretti), 101
Hippomenes şi Atalanta (Schönfeld), 127, 142-143
Introducerea cultului lui Cibele la Roma (Mantegna), 157
Iosif în închisoare, tălmăcind visele (Langetti), 91, 114
Iudit cu capul lui Holofern (Mantegna), 155
Isus tămăduitorul (Janneck), 127, 156
Împăratul Francisc I (von Meytens), 127, 152
Împărăteasa Maria Theresia (von Meytens), 127, 153
Jacoba de Baden (von Wertinger), 126, 129
Jaful (Magnasco), 42
Judecata lui Paris (van Balen I), 55, 64
Logodna mistică a Sf. Ecaterina de Alexandria (Sustris), 90, 96
Madona cu Pruncul şi patru sfinţi (Negretti), 90, 99
Martiriul Sf. Sebastian (Maffei), 91, 111
Medor şi Angelica (Ricci), 91, 120
Mercur adormindu-l pe Argus (Loth), 91, 117
Micul pod de lemn (Wouwerman), 15, 23, 56
Moartea lui Leandru (Liberi), 91, 113
Moartea Cleopatrei (Cagnacci), 91, 109
Moartea Cleopatrei (Van Dyck), 15

Musafirul fără haine de nuntă (van Mol), 55, 75
Naşterea Fecioarei Maria (Caroto), 90, 93-94
Natură moartă cu cană (Berentz), 127, 149
Natură moartă cu vază (Berentz), 127, 149
Neptun şi Amphitrite (Francken II), 55, 70
Odihnă după fuga în Egipt, cu Sf. Ieronim (Bordone), 96
Odihnă în timpul fugii în Egipt (Bordone), 96
Omul cu tichie albastră (van Eyck), 35, 55
Peisaj cu cai de povară (Wouwerman), 15, 24
Peisaj cu stejari (Brand), 127, 159-160
Peisaj de iarnă (Berchem), 56, 82
Peisaj de iarnă cu capcană de păsări (Brueghel II), 25-26, 54
Peisaj de şes olandez (de Koninck), 30, 56
Peisaj stâncos cu moară (de Momper), 56, 62
Pilat spălându-şi mâinile (Bramer), 55, 72
Pomană la mănăstire (Magnasco), 15, 42, 91
Portret de bărbat (Rigaud, şcoala), 47
Portret de bărbat blond (Pourbus I), 55, 60-61
Portret de bărbat citind (Memling), 38, 55
Portret de bărbat cu craniu (Anonim), 15, 33, 55
Portret de bărbat cu pană (Pauditz), 127, 143
Portret de femeie (Carriera), 15, 45
Portret de femeie rugându-se (Memling), 39, 55
Portretul lui Giuseppe da Porto cu fiul Adriano (Veronese), 99
Portretul Liviei Thiene cu fiica Porzia (Veronese), 99
Portretul lui Niklas Buck (Kupetzki), 127, 150
Portretul soţilor Arnolfini (van Eyck), 38
Proxeneta (van Bronchorst), 56, 76
Răpirea Proserpinei (von Aachen), 126, 139
Răstignirea (Anonim), 132-133
Răstignirea (da Messina), 15, 18, 20, 90
Revelaţia Sfântului Ioan în Patmos (Fiasella), 91, 107, 109
Scene din viaţa Fecioarei Maria (Anonim), 126, 134
Seria celor cinci simţuri (Coques), 56, 78, 81
Sfânta Ecaterina de Alexandria (Gramatica), 91, 103
Sfânta Familie (Jordaens), 15, 55
Sfânta Familie cu Sf. Ecaterina (Bordone), 96
Sfânta Familie cu Sfinţii Ieronim, Ana şi Ioachim (Lotto), 31
Sfânta Familie cu Sf. Ieronim şi Sf. Ecaterina (Bordone), 96
Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul (Bordone), 90, 95
Sfânta Treime, Madona şi Sf. Dominic (Solimena), 118
Sfântul Franciscus Xaverius (Rubens, atelier), 55, 67
Sfântul Ieronim în scriptorium (van Reymerswaele), 54, 57
Sfântul Ieronim penitent (Lotto), 15, 31, 33, 90
Sfântul Ieronim penitent în pustie (Lotto), 31
Sfântul Ignatius de Loyola (Rubens, atelier), 55, 66
Sfântul Petru tămăduind (Troger), 127, 155
Suzana şi bătrânii (van Vriendt), 55, 59
Tripticul Lomellini (van Eyck), 18
Triumful binelui (Magnasco), 91, 121, 123
Triumful răului (Magnasco), 91, 121-122
Triumful Bisericii (del Po), 92, 118
Triumful ştiinţelor şi artelor (Rottmayr), 127, 147
Uciderea pruncilor (Bruegel cel Bătrân), 15, 50, 55
Uciderea pruncilor (Stanzione), 91, 105
Vara (Jordaens), 15, 27, 28, 55
Vânzătorul de lămâi (Anonim), 56, 85
Wilhelm al IV-lea de Bavaria (von Wertinger), 126, 128

Desenul a apărut odată cu omul cavernelor, definindu-se în principal ca o manifestare a inteligenţei şi a credinţei acestuia, pe când culoarea a evoluat în paralel cu aflarea, precizarea şi stăpânirea libertăţii umane în manifestare. Culoarea ar putea fi una dintre cheile ce deschid porţile sufletului, asemenea muzicii, şi nu o dată s-a afirmat că pictura este o muzică ce se vede. În vremea noastră, culoarea a dobândit importante conotaţii psihologice, după cum între alb şi negru, între bine şi rău, există o largă paletă de nuanţe ale manifestării. Însă, mai mult de atât, culoarea este parte a luminii, prin aceasta îmbogăţindu-se cu semnificaţiile religiosului, ale vitalităţii şi ale incandescenţei.

Ne servim de culori, pictăm cu sufletul scria Chardin. Vizitând Galeria de Artă Europeană a Muzeului Naţional Brukenthal, vă invităm să parcurgeţi stadiile percepţiei artistice de la delectare, fascinaţie sau gest rafinat la înţelegerea a ceea ce se află dincolo de efect şi metaforă: faptul că pictura ne înnobilează modul de a gândi şi ne luminează conştiinţa.

Director General al Muzeului Naţional Brukenthal
Prof. univ. dr. Sabin Adrian Luca

ISBN 978-973-567-605-6
Preţ: 25 lei